



نقد الأفكار الأدبية

تأليف: أدريان مارينو

www.library4arab.com

ترجمة: محمد الرامي

مراجعة وتقديم: سعيد علوش

www.library4arab.com

www.library4arab.com

نقد الأفكار الأدبية

المركز القومي للترجمة

المشروع القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ١١٤٨

- نقد الأفكار الأدبية

- أدريان مارينو

- محمد الرامى

- سعيد علوش

- الطبعة الأولى ٢٠٠٨ م

www.library4arab.com

هذه ترجمة كتاب :

La critique des ideés Litt'raires

d'Adrian Marino

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة .

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

e.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

نقد الأفكار الأدبية

www.library4arab.com

تأليف: أدريان مارينو

ترجمة: محمد الرامى

مراجعة وتقديم: سعيد علوش



٢٠٠٨

<p>بطاقة الفهرسة إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشؤون الفنية</p>	
<p>مارينو ، أدريان - نقد الأفكار الأدبية - تأليف : أدريان مارينو، ترجمة : محمد الرامى ، مراجعة وتقديم سعيد علوش؛ ط ١ - القاهرة - الطبعة الأولى ٢٠٠٨ م القاهرة : المشروع القومى للترجمة ، ٤٢٠ ص : ٢٤ سم ١- الأدب - فلسفة ٢- الأدب - تاريخ وناقد أ - الرامى ، محمد (مترجم) ب - علوش ، سعيد (مراجع) ج - العنوان</p>	<p>٨٠١</p>
<p>رقم الإيداع ٢٠٠٨/ ١٠٠٢٩ لترقيم الدولى 977-437-741-9 I.S.B.N. طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية</p>	

www.library4arab.com

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات

7	مقدمة المراجع
23	مقدمة المترجم
29	مقدمة الطبعة الثانية
35	مقدمة الطبعة الرومانية
39	الفصل الأول : نحو نقد للأفكار الأدبية
55	الفصل الثاني : الفكرة الأدبية
81	الفصل الثالث : الأفكار والثوابت الأدبية
107	الفصل الرابع : التواتر والدائرية
145	الفصل الخامس : نموذج الفكرة الأدبية
213	الفصل السادس : استقلالية النموذج التسمية
237	الفصل السابع : النموذج والتاريخ
283	الفصل الثامن : هرمنوطيقا الأفكار الأدبية
369	الفصل التاسع : الإبداع الهرمنوطيقى

www.library4arab.com

مقدمة المراجع

١ - الكلمة والشئ

يعرف (تاريخ الأفكار) بمقابلته بـ (تاريخ الفكر) لا بمعادلته به، لتحسم القواميس والمعاجم في تحديد الأبعاد، لكن ما لا يحسم فيه هو (نقد تاريخ الأفكار الأدبية)، الذي يتخذ توجهها مزدوج المرامي، فهو ملتبس، يمنح من سجلين متناقضين ظاهرياً، لكنهما يشغلان عضواً في كل النصوص والكيانات ... فمنذ القرن ١٦ ونحن نغازل تاريخ الأفكار بالمناهج والمذاهب والفلسفات والقوانين، ذلك لأن الإحالات كانت تتم بالإشارة إلى ف. بيكون (١٦٥١/١٦٢٦) في (نقد المعرفة) أو إلى فولتير (١٦٩٤/١٧٧٨) في (الرسائل الفلسفية)، أو ب. هازار (١٨٧٨/١٩٤٤) في (أزمة الضمير الأوروبي)، للوصول بين ارتقاء العقل وأفكار التقدم. وقد كشفت النزعات التاريخية عن إحالات على (كاسيرر / مانهايم / لوفجوى/كايت) في مراوحاتهم بين استعمال: (تاريخ الفكر/تاريخ العقائد/تاريخ الفكر) لنتهى إلى (تاريخ

الأدبيات)

www.library4arab.com

ويعود الاهتمام بالدرس إلى نزعة النقد والمؤرخين نحو تجاوز عتبات (الفرديات/العصور/الوطنيات)، لولوج الآداب العامة. وكيفما كان توجه الناقد الجمالي والمؤرخ الأدبي، فهما معا قد يتعاليان على مؤرخ الأفكار حتى وهما يستلهمانه باستمرار، ويغضان الطرف عن مساءلات مقولته:

(قل لى كيف تفكر أقل لك من أنت)

فالمؤرخ فى تجريدته يبحث عن الروح الإنسانية لعصره، فى كل فكرة أو استهواء تاريخى، من أجل بلوغ كل ثقافة، ولكشف روح عصر يتماهى بشكل دينى فى الأدب والفلسفة والسلوك...

من ثم، فإننا نميز فى كل معالجات الأفكار مستويات نظرية هى (علم الأفكار)، ومستويات أخرى ملموسة هى (تاريخ الأفكار)، لهذا تظهر الأيديولوجيات لتأكيد خضوعها إلى قوانين بالمعنى الواسع للكلمة فى أى تطبيق لها على الأدبية، لأننا نعثر فى القوانين الفيزيائية على كل القوانين التى تطبع الكائن...

وبذلك يقر الأيديولوجى بوجود قوانين الفكرة، إذا كان يريد أن يكون سيد أفكاره الأدبية (تنويرية / رومانسية) عبر (توزعها/فضائها/تطورها)، من خلال ملاحقة حاملى الأفكار وناشريها ومتلقيها، فى الكلام والكتابة والتشكيل...

من ثم، يبدو المقدس والمدنس، الطبيعى والإرادى، كآفكار أمرة خاصة، وأخرى تحيل جميعها على أصول تمثل الرئة التى يتنفس بها الأدب؛ إذ يمكن لكلمة واحدة

www.library4arab.com

وكثيرا ما ينظر إلى العمل الأدبى (فى ذاته) وفى حضوره المباشر وفى كينونته ووحدته. إلا أن دراسة التحولات الأسلوبية عامة، تكشف عن جماليات متعددة، على ضوء تاريخ الأفكار، الذى يحاول الغوص فى الأعماق الوجودية، من عقل وانفعال، وإحساس وتخيل، وتذوق وعبقورية، وتفاؤل وتشاؤم... إلخ، التى يكشف فيها عن وعى ولا وعى الأفراد والجماعات؛ إذ على مؤرخ الأدب وناقده أن يبحث عن الأفكار الأساسية، والبنىات والقوانين.

كما ينزع تاريخ الأفكار إلى اقتحام أعماق الظواهر الروحية، محاولا الانفصال عن التاريخ الأدبى ليخوض فى فلسفة التاريخ.

فعلى تاريخ الأفكار، أن يصبح حجر الأساس فى التفكير الأدبى والأدب العام، دون أن ننسى أن الأدب فن، وعلى التوجه الجمالى أن يحتل الأهمية القصوى، لأن

تاريخ الأفكار لا ينفصل عن حقل الأدب ودراساته، فكثير من الشعراء والناثرين، كانوا يمثلون الطليعة الأدبية في الدعوة إلى الأفكار الجديدة؛ إذ نجد في الأعمال الأدبية المهمة، تظاهراً للأفكار الكبرى التي تلتجئ إلى هذه الأعمال، عقب كل رقابة سياسية أو دينية، أو بدونها. ويمكن القول بنوع من الالتقاء بين الأدب العام وتاريخ الأفكار، بحكم أن الأدب العام يحاول تنظيم مجموعة ظواهر أدبية وتنسيقها، تغطي أفقاً واسعة تكاد تخلط بينها وعالمية الأدب. إلا أنها تميز نفسها عنها بالبحث عن التشابهات الناتجة عن العلل المشتركة، من لقاءات وتقاطعات وتداخلات ومصادفات وتطابقات وأحاديث...
www.library4arab.com

فدراسة الأنواع الأدبية في تطوراتها عبر الأزمنة والفضاءات، تدخل في سياق التاريخ الأدبي في مرحلة أولى، وفي سياق الأدب العام في مرحلة ثانية، حيث تتكامل مع عناصر أخرى تنتمي إلى تيارات أدبية عالمية.

ومن ثم يظهر الأدب العام مهياً لاستقبال وتنسيق أكبر عدد من الأحداث والعلائق القادرة على أن تعود إلى نتائج واسعة، الشيء الذي يجعل الأدب العام يحتل مرتبة تعادل تلك التي تحتلها جميع العلوم الإنسانية، بما تلعبه داخله عناصر التوزيع والانتقال والحساسية والأحداث والكتب والرحل والازدواجية والكوسموبوليتية وكل حاملي الأفكار والأدوار... ويكاد الأدب العام يظهر من هنا بوصفه طموحاً ميتافيزيقياً فجاً، يقوم بتعويم خصوصيات الدرس الأدبي في عموميات وكليات إنسانية وعالمية، هي في النهاية محاولة لاستدراج الآداب الصغرى للحاق بالآداب الكبرى.

وتتعدد الأطروحات الخاصة بتأويل التاريخ الأدبي العام، وعلاقته بتاريخ الأفكار، إلا أن إمكانية اعتبارهما منارات اهتداء، وتموضع للنشاط الأدبي الوطني، يعطينا من كثير من الأحكام الخارجة عن نطاق حقلنا.

فالأدب في كل وطنية من الوطنيات، هو موضوعات وتيمات وميثاثات، وكليات إنسانية غير قابلة للتحويلات، فهي ثوابت يمكن اعتمادها لتحديد العوامل المشتركة تحت عنف سلطة التأثير، أو التقابل الصدقوى بون حضور هذا التأثير.

كما يمكن استثمار تاريخ الأفكار، وتاريخ الأدب العام، في تحديد الحوافز والحاجات التي تكوّن الخلفية الفكرية للظاهرة الأدبية العربية الحديثة.

وتكشف الأفكار عن النزوع العميق، لفترة، إلى التعدد، وربما يزدهر نزوع فكري واحد تحت اسمين مختلفين، كما تبرز الأفكار المختلفة عند نفس الكاتب، وربما في العمل الأدبي نفسه، إذ تتقمص الكلمة نفسها معاني استثنائية متنوعة حسب السياق الذي تظهر فيه. فهل يصنع التاريخ الأدبي العام من مجرد ربط كلمة بتيار فكري غالبا

ما يكون عليه www.library4arab.com

إن تاريخ الأفكار، هو وحده الذي يملك الجواب، بدراسته لمكونات كلمة: (الكلاسيكية/الرومانسية/الرمزية)... بتسليطه الأضواء على مصادرها وصداها بمختلف الفضاءات، معطيا بذلك، الإطار الضروري لكل معالجة أدبية عامة.

كما تسمح الأضواء المسلطة على النصوص بتحديد دقيق وجديد لمعنى الكلمات الأساسية في كل فترة، لتنوع تطبيقاتها والتحويلات التي مرت بها في كل فضاء، قبل استنزافها وافتقاد أهميتها. من ثم، تصبح هذه الطريقة، منهجا لإعادة تكوين المناخ الثقافي العصري بتغير يتم بسرعة لا تخطر على البال ...

ويمكن القول إن تطور الأفكار لا يخضع فقط للتطور الاجتماعي والاقتصادي والتقني، ولكنه يخضع كذلك لأحداث تاريخية متعددة، هي نفسها التي تخضع النتائج الأدبي لفترة ما... يستمد منها لونه، وهكذا تتكون مركبات أفكار داخل العصر، وتصبح معرفة هذه المركبات ضرورية لدراسة الإبداع في تقمصها للأشكال الأدبية التي تعبر عنها التيمات التي تجعلها شعبية أو جمالية، بخلق عوامل من التخيل تتدرج بين السهولة والامتناع، والألفة والغرابة. لقد فتح التاريخ الأدبي الوضعي الباب أمام سلسلة من أنماط البحث بين أدبين أو جماعتين أدبيين، عن طريق التأثيرات ومسارات التيمات عبر القرون، وقد كونت كميات الأحداث موضوع تأمل، لا عند مؤرخي الأدب وحدهم، بل عند فلاسفة التاريخ، أي أولئك الذين يصل التفسير التاريخي عندهم إلى

اعتبار المجموعات الدالة التي تمثلها التيارات الفكرية والتيارات الفنية، في جوهرهما وديناميتهما، في مختلف الحضارات.

من ثم يزاوج المقارن الوضعي بين تاريخ الأدب ومفهوم الفلسفة التجريبية، وقد أبانت أبحاث هذا النوع من المقاربات عن سلسلة ظواهر، لا يقترح تفسيرها عند المؤرخ البسيط وحده، بل يقوم بذلك بطريقة خفية، مقتنعا بأن على غيره أن يقوم بالباقي.

كما توجد فترات وأوساط مهيأة لاستقبال أدب أديب ما، بينما توجد حقبة وأوساط ترفض هذا الأدب حتى وإن كانت التبادلات مستمرة بين الفضاين الجغرافيين، إذ يسجل المقارن الوضعي هذا الحدث، كما يعلق عليه أحياناً، إلا أن عليه أن يتوجه إلى مؤرخ تاريخ الأفكار والحضارات المهتم بالفضاءين، أي إلى مجموع العلوم الإنسانية التي تتخذ موضوعاً لها في الدراسة التاريخية للحضارات، على ضوء تاريخ الأفكار، لأن رفض أدب ما، خلال فترة ما، هو تسجيل لحالة روحية، ولرأى جماهيري، باختياريه الروحي، الذي يمثل مرحلة حضارية مسعفة للتأثيرات المتبادلة.

من ثم تظهر أهمية الدراسة التاريخية المتعددة والمتداخلة الاختصاصات، والتي تأخذ في اعتبارها التاريخ الديني والفكر الفلسفي، وتاريخ الإنتاجات الفنية، دون إغفال للتاريخ الروحي للجماعات المثقفة، التي تعد، عبر التاريخ، الشاهد النشط والصحة الإنسانية.

وهكذا تتدرج بنا دراسة الأدب، عبر قنوات تاريخ الأفكار/ فلسفة التاريخ، التبادلات الحضارية إلى الأدب العام، لتنتهي إلى نظرية الأدب، لتمتلك منطقاً وكيونة تقف بالأدب خارج الصدفوية والشاعرية العمياء ...

ولا يمكن للمقاربة في التاريخ الأدبي المقارن، أن تنجح إلا إذا اعتبرت البنيات الأسلوبية دلالات معادلة للبنيات الاجتماعية والدينية والفلسفية، التي تحيل جميعها على الثقافة والأدب اللذين نريد دراستهما.

وتفترض المقاربة الأسلوبية، مقارنة تاريخ الفكر أولاً، وتاريخ المنطق، وهما يرتبطان بتاريخ الروح الإنسانية، فى أنماط معارفها: (الدينية والعلمية والصوفية والعقلانية). وعلى المقاربة الأسلوبية، لكى تكون فعالة، أن تندمج فى مقارنة شاملة، أو متعددة الاختصاصات.

لذلك يعمل تاريخ الأفكار على تحديد الهوية الدقيقة لمعجم المصطلحات الأدبية بجميع الوسائل وعلى رأسها الإحصاء الأسلوبى، الشئ الذى يسمح بالتعرف على الحقل الذى تنتمى إليه، والحمولة الأدبية للاصطلاح، وتردده السيميائى فى العمل الأدبى، وكذا فى مجموع إنتاج الجيل أو الفترة أو العصر.

وتقوم المعطيات السابقة كليات إنسانية، تتقابل فى كل الآداب لتخضع الظواهر إلى نفس مقاييس التحولات والثوابت، فى المذهب والاصطلاح والأسلوب، فى تاريخ الأدب والنقد ونظرية الأدب. وإسهام تاريخ الأفكار فى هذا النوع من التعرف على انتماءات كتابة أدبية ما، وتقاليده أسلوبية، واردة فى جميع المقاربات التى يستدعى فيها المؤرخ الأدبى، أو المقارن الشاعرى وسائل تعرف تاريخ الأفكار.

وما حصول التمايزات بين الاتجاهات والأنواع والأساليب، سوى علامة على الانتماءات الثقافية لكل نمط شعري أو نثري إبداعي أو نقدي، قد يظل حبيس نقاشات فترة، وقد يتعداها إلى مستويات من الممارسات الفردية والجماعية.

ويوضح هارى ليفن، فى كتاب (انكسارات) الظاهرة، إذ: (يبدو تاريخ النقد أحياناً، أنه نوع من النزاع حول الألفاظ، إلا أنه يواجه مشكلة معالجة مجموعة من الظواهر المعقدة والمتبدلة، باستمرار، بعدد ثابت محدود من المصطلحات، فعندما تصبح المدارس القديمة، موضعاً للشك، تقوم حركات جديدة، تنخرط بشكل حتمى فى جدل حول الكلمات، فتلقى صيغاً، وتهاجم صيغاً، وتنتشر التعابير الجديدة، من خلال الحيوية الفعالة للغة نفسها، وهكذا فالكلمة الواحدة تعنى أشياء مختلفة بالنسبة لنقاد مختلفين، فالرومانتيكية مثلاً، التى كانت بمثابة السم لدى (إيرفينغ بابيت)، كانت الترياق

بالنسبة إلى (جاك بارزون)، والنتيجة ليس أن المفهوم عديم المعنى، وإنما هو أشمل وأسمى من محاولات شارحيه، لتثبيت معنى له ... فلا يمكن لصيغة واحدة، أو عينة بسيطة، أن تحيط إلا بشكل تقريبي بسلسلة من العمليات العضوية المتواصلة بشكل دائم^(١)، وتصبح اللغة إذن وسيطاً ضرورياً في تحقيق التعرف على المذهب، فكل قارئ متميز يفصل بالحدس بين اتجاه وآخر، بمجرد قراءة عادية لنص أدبي ما، دون لجوء إلى مراجعة منتج النص وعنوان العمل الأدبي والإشارات الزمنية والمكانية لظهوره ... إلخ. فلا غرابة إن التحقت الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والرمزية، والطبيعية، بفترات زمنية، تحيل باستمرار على تاريخ كل أدب من الآداب الوطنية. بل أصبحت المذاهب طوابع وعلامات على عقليات وممارسات وتقاليد، يكفي كل استدعاء لها لإيقاظ التاريخ الطويل لتقاليد المذاهب وأعلامها؛ فالرومانسي والكلاسيكي يدلان في ذهن كل قارئ، على عناصر التحول وعناصر الثبات والأصالة والتجديد والتحلل من القواعد، والخضوع التام لها.

ويلاحظ هارى ليفن:

.. (إن كلتا الصفتين "رومانسي وكلاسيكي": اللتين تقومان مقام عنوانين. لا تفعلان أكثر من تمييز الواحدة منهما على الأخرى. ورغم ذلك، فإن كلا منهما ترتبط بسلسلة من الكلمات المميزة، التي يمكن تتبع تطورها تاريخياً وتحليل مغزاها نقدياً أيضاً، ويحظى البحث الأدبي بالدقة البالغة والمنظور الصحيح، بمقدار ما يتحكم بأمثال هذه الكلمات، كما أنه يتسم بمثل هذه العلامات المميزة، كالوفود المفاجئ لكلمة "التخيل"، ولقد كانت مفرداتنا النقدية عرضة لتغيرات مماثلة، طيلة القرن، الذي يفصل بيننا وبين عصر الرومانتيكية، ولذلك فإن فشلنا في تدوينها بوضوح، وفي اختبارها والبرهان عليها، وفي بحث الظروف التي استدعتها، والمقاصد التي تعنيها، قد يكون أحد مصادرها، التشويش الراهن)^(٢).

لذلك كان عمر معاجم المصطلحات الأدبية، هو عمر الاتجاهات التي يفرزها عصر وتقاليده أدبية، تتحدد عبر الأجيال والمناهج، إذ لا يمكن أن تكون نهائية، فهي تخضع

باستمرار للزيادة والنقص والتعديل المشروع، طبقاً للمفهوم الذى يفرزه الحقل الثقافى والأدبى والفلسفى للإبداع والنقد.

يقول فان تيجم: "إنكم لتعلمون مدى ما هناك من صعوبة فى رسم حدود فاصلة دقيقة بين التاريخ الأدبى وتاريخ الأفكار، فلئن كان لكل من هذين التاريخين مناطق واسعة يختص بها، فإن حدودهما مؤلفة من سياق عريض، لكل منهما فيه حقوق، فأنت تجد فى التاريخ الفكرى للأمة الواحدة، كتباً ومسائل لا ترجع إلى تاريخ الفلسفة وحده، ولا إلى تاريخ الأديان وحده، ولا إلى تاريخ الأفكار الأخلاقية وحده، ولا إلى تاريخ المذاهب الاجتماعية أو السياسية وحده، وتتصل بأكثر من واحد من هذه الفروع، ثم هى تتصل كذلك بالتاريخ الأدبى، لأن نجاح الأفكار يرجع معظمه إلى الأسلوب الفنى، الذى عرضت به، كما هو الشأن فى مؤلفات مونتسكيو وفولتير وروسو...

ففى هذا النوع من الدراسات يكون التاريخ الأدبى مرتبطاً ارتباطاً لا انفصام له، بتاريخ الأفكار".

(إن الشرط الذى يدعو جيهلن "Gehlen" بعداً - تاريخياً، يعكس أكثر من مجرد المرحلة القصوى لتطور التقنية التى لم تبلغها بعد بالتأكيد، لكننا على صواب فى توقعنا حدوثها، ولئن صار التقدم "روتينا"، فلأن التطور التقنى أُعِدَّ وصاحبه، على الصعيد النظرى "بتدوين مفهوم التقدم ذاته فى سياق التاريخ العام"، ومن خلال سيرورة قد يكون بوسعنا وصفها بالمسيرة المنطقية للمحاكمة، أدى تاريخ الأفكار إلى تفرغ مفهوم التقدم من المحتوى الذى كان يظهر فى الرؤيا المسيحية بوصفه تاريخ الخلاص، غدا أولاً البحث عن شرط كمال فى داخل العالم، ومن ثم، شيئاً فشيئاً، غدا تاريخ التقدم، غير أنه لما كانت القيمة النهائية للتقدم هى تحقيق الشروط التى ستفسح المجال للإمكان المستمر لحدوث تقدم جديد، فإن مثاله يكشف عن خوائه، وعندما يختفى "ما نتوجه إليه" تصير العلمنة انحلال فكرة التقدم ذاتها، وبشكل دقيق فى ثقافة القرنين التاسع عشر والعشرين)^(٣).

من ثم يمثل تاريخ الأفكار الرئة التى يتنفس بها الأدب العربى الحديث؛ إذ تستحيل معالجة هذا الأدب دون التعرض لتيارات السلفية والليبرالية والعقلانية والمثاقفة والهجرات والاستعمار والحروب والوطنيات... إلخ. شريطة ألا يتحول الدرس الأدبى إلى مجرد درس تاريخى وصفى، أو جغرافى، حبيس النظرة الأحادية إلى الأشياء.

ولا يمكن للأدب المقارن الذى يدرس التأثيرات والتداخلات الأدبية أكثر مما يدرس سياقاتها العامة، أن يتخلى عن أو يتجاهل تاريخ العقلية وانتشار الأفكار، وسرعة تطورها وتغيرها، بحسب شروط الحياة الخاصة للشعوب العربية، ولأفرادها وتغيرها فى معاناتهم للحياة وانقلابات العناصر المختلفة، التى تتجسد فى الصور واللحظات التاريخية.

(إن توصيفات جيهلن... التى نجدها بمصطلحات مختلفة كلياً فى القضايا الهيدجرية عن لا تاريخية العالم التقنى، ليست مجرد أصداء "لنقد الثقافة" "Kulturkritik" الكارثى لمطلع القرن "والذى استعادته بشكل أوسع مدرسة فرانكفورت، ولكن فى إطار آخر للفكر"، إنها تستجيب بالأحرى للتغيرات التى طرأت على مفهوم التاريخ ذاته فى الثقافة المعاصرة. إن واقع انحسار "فلسفة التاريخ" من الفكر فى الزمن الراهن ليست غريبة على الأرجح عن الوضع الذى وصفه جيهلن (لقد بقى حضور الماركسية فى ثقافتنا بشكل يزداد حزمًا بانفصاله عن فلسفة التاريخ)^(٤).

فتاريخ الأفكار إذن يخصب الأرضية، التى ينمو بها الأدب، ويسمح بتوضيح نص من خلال علاقة فكرة مشتركة، بون اللجوء بالضرورة إلى مصادر معينة تكون فى الغالب افتراضية أو غير موجودة؛ إذ يمكن لكلمة واحدة فى ارتباطها بفكرة ما أن تحرك الاهتمامات، كما تكشف الكلمات المستعملة باستمرار عن المناخ الروحى للحظة.

(لقد بين تطبيق أدوات التحليل البلاغى على علم التاريخ، فى الحقيقة ، أن صورة التاريخ التى نصوغها مشروطة كلياً بقواعد الجنس الأدبى ، وأن التاريخ بشكل عام يكون أقرب إلى الرواية (بمعنى سرد "تاريخ") مما نميل بشكل عام إلى تصديقه. على هذا الوعى للآليات البلاغية لنص ما، يجيب، من مصادر مجموعات نظرية أخرى، يجيب وعى الصفة الأيديولوجية للتاريخ. فى كتاب "قضايا فلسفة التاريخ" يتحدث بنجامين عن "تاريخ المنتصرين"؛ من وجهة نظرهم وحدها تظهر السيرورة التاريخية كمجرى موحد مزود بالمنطقية والعقلانية، أما المغلوبون فلن يكون بوسعهم مشاطرة الرؤيا نفسها، بقدر ما تطرد الوقائع التى تخصهم، كما يطرد كفاحهم من الذاكرة الجماعية بعنف. الغالبون هم الذين يحكمون التاريخ ولا يبقون إلا على ما يمكن إدخاله إلى الصورة التى يرسمونها عنه (التاريخ) بهدف تبرير سلطانهم، بتجذير هذا الوعى ستكون فكرة بلوخ (Bloch) القائلة بأن الصور المختلفة للتاريخ وإيقاعاتها الزمنية المتميزة ستكون مبطنة بـ "زمن" موحد وقوى^(٥).

من ثم يقدم جيانى فاتيمو شهادته عن دائرة معارف تاريخ الأفكار (كتب أحد النقاد سابقا يقول: إن دائرة المعارف كانت أعظم شواغل العصر، والغاية التى كان يتجه إليها كل ما سبقها، والمركز الحقيقى لتاريخ الفكر فى القرن الثامن عشر. نعم إن هذا الجزم متطرف من وجهة النظر الأوروبية، ولكن من المحقق أن دائرة المعارف وقد نشأت من نموذج إنجليزى، وتلقت فى باريس صورتها النهائية، ودُعيت إلى الهجرة إلى سويسرا، وإلى بروسيا، وسطعت على أشد البلاد اختلافاً، ونُقلت وقُلدت فى كل مكان، هى إحدى القوى الممثلة لأوروبا.

كانت تريد فى الوقت ذاته علماً وتعميماً، وذلك ما لم نعد نقره اليوم. إذن فهى تمثل أولاً حركة الإذاعة التى تتفق مع إرادة "عصر الأنوار". وكما أن هذا الأخير، فى محيط الفكر، لا يخشى جمع فكرة الفلسفة بفكرة الشعب "فلسفة الشعب"، (ذلك عنوان أحد كتب العصر) كذلك فى محيط المعرفة بدلا من إبعاد الأجانب، هو يدعوهم، لأن المضنون به، والعسير، والسر ليست مما يلائم ذوقه. وهذه الطريقة أيضاً تقتاد السير

من أرسطراطية العقول إلى الطبقة المتوسطة المستنيرة التى تستولى على العالم أكثر من أنها تريد التغلغل إلى أسرار الأشياء^(٧).

من ثم يكون على التاريخ الأدبى العالمى، أن يعمل على التوضيح الدلالى للنصوص الكبرى، بموضعيتها فى مناخ عصرها، وتبيان حملتها، على الرغم مما يشوب مهمته هذه من أدوار، تظهر ثانوية، وتخدم عادة ما يطلق عليه "ما قبل النص"، وهو مدخل قد يكون أساسيا بالنسبة للناقد الهرمنوطيقى، وقد يكون مجرد إسقاطات خارجية، لا تفيد الناقد البنيوى فى شىء، إلا أن الأشياء ليست بهذه البساطة، فتداخل جزئيات النص الأدبى الحديث وكياناته، لا يمكن معها تجاوز مكون من المكونات، حتى وإن كان هذا المكون هو مكون لـ "ما قبل النص" الأدبى.

(وفى هذا يقول جروتويسين: "إن الإنتاج الموسوعى هو استيلاء فلاسفة القرن الثامن عشر على عالم هو فى ذاته سيظل غير معروف، وسيقبلونه كما هو ما داموا يتخلون عن فهم حقيقته العميقة، وهم يقيدون أنفسهم فى حكمة، بجمع الوقائع لترتيبها على أثر ذلك، فقد كان عندنا من قبل، "روح الأمم" و"روح الفنون الجميلة" و"روح مونتينى" و"روح فونتينيل" وما إلى ذلك. وقد ظهر عندنا أنفا "روح اليوم" ولا أجرؤ أن أتحدث عن "روح القوانين"، ويبدو أنه كان يراد استخلاص جوهر، أو روح كل شىء")^(٧).

ويمكن القول إن الأعمال الأدبية الكبرى تستطيع تحويل مجال أفكارنا المشتركة وتعديلها لأن الإحساسات الكامنة فىنا، والوجه الجديد الذى تتقمصه الأفكار، والقيمات والميئات تلاحق عصر الكاتب ووطنيته، وتكتسى كل هذه العناصر أهمية خاصة، بالنسبة للمقارن.

(وكانت هناك "أوراد"، ومجموعات وقواميس - ولو أريد إنشاء تاريخ لهذه الأخيرة، لوجب بيان التغير التقدّمى، فى عهد النهضة كانت توجد قواميس اللغات القديمة لذوى الثقافات الأثرية، وفى القرن السابع عشر قواميس اللغات الوطنية

لاستعمال طبقة ذوى اللياقة، وبعد ذلك قواميس تاريخية ونقدية، ولكن الذى كان يُطلب إذ ذاك هو من نوع آخر أى قواميس للفنون وللتجارة وللجغرافيا. وكان المرغوب فيه قاموس يحتوى كل القواميس الأخرى، ويكون أهلاً لإرضاء شَرَه المعرفة الذى كان يهيج العقول، وكان المثل الأعلى لهذا القاموس، أن يكون عالمياً وسهل الحمل، وإذا كان هذا مستحيلاً، وكان ثقيلاً فليكن ذلك، ولكن ليكن عالمياً^(٨).

(أما إفرهيم شامبيرس - وكان أسعد من أسلافه - فقد جمع المعارف العالمية فى مجلدين من القطع الكبير عنوانهما "دائرة المعارف أو قاموس عالمى للفنون والعلوم" وهو الذى أتى له بالشهرة والفائدة والمجد بعد موته، بأن دفن فى ويستمنستر، إلى جانب عظماء الإنجليز الذين كانوا قد استحقوا تقدير وطنهم.

كان جريم - وهو الذى كان مكلفاً بكتابة التقارير عن كل هذه المنتجات - يتذمر كما هى عادته، وكان يقول إنه لشيء مزعج أن يرى المرء إلى أى حد يتضاعف الكيميائيون الأدباء، وإنها لديدان فراش تلك التى تقضم شجرة الأدب، والتى تأكلها على هذا النحو إلى أصولها. وفى الحق إنه لم يكن يفهم التغير العقلى الذى كان يجرى تحت بصره، وإنه لم يعد موجوداً ذلك العصر الذى كان فيه الميتافيزيقى متركزاً فى نفسه، وكان فى ظلمة حجرته يحاول أن يتغلغل إلى سر^(٩).

٢ - الترجمة الحداد التى نحيا باستعاراتها:

من كل ما سبق نخلص إلى أن ترجمة (نقد الأفكار الأدبية) لأدريان مارينو^(١٠) تندرج فى نوع من أشكال تحقيق نصوص لا تقرأ وحدها، بل فى حضور السابق واللاحق عليها، لأن الكتابة تقوم أساساً على هرمنوطيقا الفكرة، لا على لذة النص وحده...

من ثم كان اقتراحنا على المرحوم محمد الرامى، الاشتغال على عمل متميز بطروحاته وحديثه، لغياب موضوعه عن مقاربات الأدب العربى، فلا نجد - فى حدود علمنا - عملاً من هذه الطينة، حتى وهو ترجمة لنص فرنسى (١٩٨٨) صادر عن

ترجمة رومانية (١٩٧٤)، هي مخاطرة تلقى بظلالها على الترجمة العربية، لأننا نترجم مفاهيم لأفكار غير تلك المفاهيم الأصلية للدراسة السلافية، التي نعرف جل أعلامها ومنابرها عبر وسائل مطيات مختلفة، أهم ما يغرينا باقتحامها طليعة أعلامها (رونى ويليك/ جاكوبسون/ لوكاش/ كولدمان/ تودوروف/ كريستيفا/ كونديرا). أما وقد تعرفنا على أغلبهم بعد انتقالهم إلى الغرب الأوروبى، فما علينا إلا أن نضيف أدريان مارينو، الذى تنقل بدوره بين رومانيا وألمانيا وفرنسا، ليستقر أخيرا بكندا، بعد تداول اسمه عبر منابر:

– مجلة سانتيزيس

– الدراسات الجنوبية الشرقية

– الدفاتر الرومانية للدراسات الأدبية

وبذلك يتموضع أدريان مارينو ضمن تحلل إرادى من الشكلائية والدلائلية، ضداً فى الوضعية والانطباعية، لدعوته الملحة إلى إيجاد بعد تاريخى للأفكار الأدبية، لتوسيع دائرتها الهرمنوطيقية، مع بول ريكور وكادامير وشلاير ماخر...

ويعد كتاب (نقد الأفكار الأدبية) فى الواقع مقدمة تعريفية بكتاب سابق للمؤلف، هو (قاموس الأفكار الأدبية) لذلك لم تكن ترجمة المرحوم محمد الرامى مجرد نقل نص، بقدر ما هى مجهود لإيجاد مواضع ثقافية لدرس ظل مغيبا عن تداولنا، وبعيدا عن الانبهار والتحمس الزائد، بل محاولة جادة لتطويع وتكييف عملية تلقى العربية، ضمن مشروع مقارنة يسعى إلى إيجاد معادلات مشروعة...

ورغم أن محمد الرامى لم يعرف بغير هذه الترجمة – كما لم يعرف كاتب (الجندي شفايك) بغير هذه الرواية الرائعة – فإنه قدم عملا فريدا فى موضوعه وترجمته، ما أحوجنا إليه فى الدراسات العربية التى تجاهلت الدرس، كما تجاهلت قبله (النقد الموضوعاتى) لجان بيير ريتشارد، لشيء فى نفس يعقوب...

لم يفكر محمد الرامى فى نشر رسالته الجامعية تهيّيا، أو لأن الموت لم يمهله، فقد قضى نحبه منذ عقد - كما لم يسعد باختين فى حياته بإقبال الدارسين عليه - فما عسى مشرف على هذا العمل غير اقتراح نشر عمل جندى مجهول، عله ينال رضا الدارسين والأكاديميين، وهى غاية كل لبنة تضاف إلى صرح ثقافتنا العربية...

هوامش

(١) هارى ليفن، انكسارات، مقالات فى الأدب المقارن، ت. عبد الكريم محفوظ، وزارة الثقافة دمشق، ١٩٧٠ ص ٥٦

(٢) السابق، ص ٥٧

(٣) جيانى فاتيمو، نهاية الحداثة، ت. فاطمة الجيوشى، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٨، ص ١٠

(٤) السابق، ص ١٠

(٥) السابق، ص ١١

(٦) بول هازار، الفكر الأوروبى فى القرن الثامن عشر، ت. محمد غلاب، وزارة الثقافة دمشق، ٢٠٠٤، ص ٢٤٩

(٧) السابق، ص ٢٤٩/٢٥٠

(٨) السابق، ص ٢٥١

(٩) السابق، ص ٢٥١

(١٠) انظر ترجمة: أندريان مارينو، مراجعة الأدب العالمى، ت. عبد التى ذاكراً، دار الغرب، وهران، ٢٠٠٥

مقدمة المترجم

يندرج موضوعنا ضمن التوجهات الجديدة للدرس المقارن فى بلادنا ، ورغبة منى فى نيل شرف الإسهام فى هذه التوجهات اخترت ترجمة لكتاب "نقد الأفكار الأدبية" للناقد والمقارن الرومانى المعاصر أدريان مارينو (A. MARINO) .

ويعود اهتمامى بهذا الموضوع إلى حلقات الدروس على مستوى السلك الثالث، التى كان يشرف عليها ويؤطرها كل من الأساتذة: الدكتور أمجد الطرابلسى والدكتور سعيد علوش والدكتور محمد أبو طالب فى إطار شعبة الأدب المقارن. وتعمق هذا الاهتمام بالخصوص عندما قمت بتهيئ بحث لنيل شهادة استكمال الدروس فى موضوع (هرمنوطيقا الأفكار الأدبية)، وعلى إثر حصولى على الشهادة الجامعية، اجتذبنى الموضوع من جديد فقررت القيام بترجمة كاملة للكتاب سالف الذكر.

يتعلق البحث بمكونين من مكونات الأدب المقارن، يتجلى الأول فى خطاب الترجمة ودوره الحيوى فى انتقال الأفكار والتيارات والمفاهيم، وكعامل أساسى من عوامل الحداثة وتطور الآداب بشكل عام، ويرتكز المكون الثانى على تاريخ الأفكار الأدبية ونقدها، وهو مجال لم يأخذ من العناية ما يستحق، ولم يتم الاهتمام به بالشكل المطلوب رغم مرور ما يناهز القرن والنصف على بداية أول محاولة فى مناهج تاريخ الأدب العربى قام بها المستعرب النمساوى يوسف هامر بورجستال (سنة ١٨٥٠).

لكل ذلك يأتى اختيارنا لهذا الموضوع (الجديد شكلا ومضمونا) ليعكس مرة أخرى اهتمامات وانشغالات عملت بعض الدراسات على توجيهها وتعميقها، ولبعث الإشكالية النقدية على مستوى التفكير النقدى الحديث ومقتضياته الجديدة، وقد اقتضى

منا ذلك معالجة نوعية تنطلق من قراءة الأنساق النقدية بتفاعلاتها وجدليتها مع أنساق أخرى مرتبطة بها ومنفصلة عنها فى آن واحد.

من هنا مصدر أهمية هذا العمل المتواضع وجِدَّتْه وصعوبته فى نفس الوقت، خاصة أن أهدافه النظرية والإجرائية متعددة نحصرها فيما يلى:

(أ) خلق تقليد جديد لإدخال خطاب الترجمة الأدبية إلى مجال البحث الأكاديمى مع معالجة بعض المشكلات التى تطرحها عملية الترجمة عموماً، إضافة إلى رد الاعتبار إلى دور هذا الخطاب الذى لم يحفل به تاريخ الأفكار الأدبية، حيث لا نجد ولو إشارة واحدة إليه فى أدبيات جل مؤرخى الأدب، لأنه يقع باستمرار خارج تصانيفهم للأغراض والأنواع والحقب.

(ب) تبنى منهجية نقد الأفكار الأدبية لدراسة الأدب ككل، على اعتبار أن العلاقة التى تربط تاريخ الأفكار بالتاريخ الأدبى علاقة جدلية.

(ج) إثارة الانتباه، بل التشديد على مشروعية المقارنة الهرمنوطيقية بوجه عام، وتطبيقها المنسق على الحقل الأدبى وضمينه الأفكار الأدبية بوجه خاص.

(د) لفت النظر إلى مسعى منهجى متميز يتسم بالشمولية والملاءمة المنهجية.

(هـ) الإسهام فى بلورة أسس جديدة لدرس مقارن وطد دعائم المدرسة المغربية للأدب المقارن.

(و) الدعوة إلى الشروع فى كتابة تاريخ الأفكار الأدبية المغربية انطلاقاً من التراكم المعرفى الحاصل من المادة الأدبية الغزيرة المتوفرة لدينا، أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر أجزاء المعسول والنبوغ وما شابهها، لأن "أثر الفكر الذى تحدث عنه المختار السوسى هو أثر نكاد نجزم أن أدبنا الوطنى أو الحديث لم يتعامل معه بجدية لائقة".

لتحقيق هذه الأهداف وإغناء حقل الدرس المقارن باصطلاحات نوعية ومعالجات أصيلة اشتغلنا على مصدر من أهم مصادر نقد الأفكار الأدبية فى إطار المدرسة السلافية، وهو كتاب يلتقى فى طروحاته مع افتراضات كيوركى ديموف ويختلف عنه فى تبنى طريقة تاريخية أدبية ونظرية نقدية تستهدف نوعا من الشمولية وتداخل دروس العلوم الإنسانية.

يتضمن الكتاب مقدمتين وتسعة فصول ، تتناول خمسة منها: نحو نقد الأفكار الأدبية، ثم موضوعه الفكرة الأدبية ونمذجتها، وكذلك الثوابت الأدبية النظرية، ويشمل الفصلان السادس والسابع علاقة النموذج بالتاريخ واستقلالية النموذج النسبية، أما الفصلان الأخيران فيعالجان هرمنوطيقا الأفكار الأدبية والإبداع الهرمنوطيقى وهما محورا النظرية الأدريانية.

يعتبر المؤلف من أبرز النقاد المعاصرين المسهمين فى وضع نظرية عامة للأدب والنقد، وكذلك من أنشط الباحثين المقارنين فى تجديد الدرس المقارن على المستوى السلافى والشرق الأوروبى.

ويمكن القول إن غايته الأساسية إعداد نظرية جديدة لدراسة الأفكار الأدبية، تسحب الاهتمام من الكتاب والنص وتعيد تركيزه على الفكرة الأدبية باعتبارها أثرا أدبيا.

وقد لاحظنا أن فكره النظرى من خلال مؤلفاته الأخيرة يتمحور حول التنظير والتطبيق، وبغية الوصول إلى أهدافه وتقديم حلوله الشخصية وطروحاته الخاصة عمداً إلى بعض المفاهيم الإجرائية، واقتبسها من منظرين سابقين بعد تحويلها وتعديلها حتى تستجيب لمقتضيات منهجه الجديد ، ولعل أهم هذه المفاهيم هى: النموذج والنمذجة والتواتر والتكرار والثابتة والدائرية والهرمنوطيقا.

لماذا نقد الأفكار الأدبية ؟

لا شك أن موقف الناقد الأدبي اليوم موقف صعب جدا، لأن عليه - كما يقول مارينو - أن يواجه العديد من "الأخبار" الأدبية الجديدة التي تكتسى شكل سيل حقيقي من الطروحات والمناهج والنماذج التحليلية والنظريات والأنساق و"المدارس" والتيارات، وأن يواجه كذلك أدبا نقديا يزداد تضخما، لا نستطيع تنسيقه وانتقاده دون وضع منهجية نقدية دقيقة وواضحة.

إن نقد الأفكار الأدبية يسعى جاهدا إلى تهية أو توفير مثل هذه الأداة القادرة على مراقبة هذا "الانفجار" الحقيقي للأفكار الأدبية واستعادته وتنظيمه واستعماله استعمالا ممنهجاً؛ إذ تستحيل دراسته دون تقنية ملائمة لتحقيق هذه الغاية التي من الصعب جدا توقعها قبل عقود قليلة.

وإذا كان الأدب الكلاسيكي لم يخضع سوى لبعض المفاهيم الجوهرية والمختزلة في العمق إلى مفهوم واحد، وهو "حقيقة" الكلاسيكية، فإن الأدب الحديث يعرف بالمقابل تنوعا كبيرا في الاتجاهات والتيارات والبرامج والنظريات التي لا يمكن تبسيطها وتوحيدها.

من هنا تأتي ضرورة توجه نظري رحابته بقدر إمكانه، وذى قابلية للتأثر بمفاهيم الأدب الجمالية الكامنة أو الصريحة. وغنى عن البيان أن النقد الأدبي يركز على أسس نظرية ضرورية وحتمية، وأن "الفكرة" توجه كل شكل من أشكال النقد الأدبي وتطوره. وعليه، يصبح نقد الأفكار الأدبية شرطا جوهريا لكيثونة كل نقد "أدبي" لأنه يضع إجباريا معالم الحقل المفاهيمي لنقد الأدب، ويتحراه ويوضحه ويوجهه ويحدد إطاره النظري، كما يطبعه بتوجه عميق للبحث عن كيفية انتشار الأفكار والنزعات عبر العصور، انطلاقا من النخبة إلى المحيط الواسع وبالعكس، ولملاحقة تعريف الكتابات وتحليلها وتأويلها وتطور الأفكار عبر إرسالها وارتحالها وتلقيها.

إنه باختصار يوطد جميع الأشكال النقدية وجميع المناهج والمفاهيم الجوهرية ويؤكدّها ويشرحها وينوعها. فغياب المفهوم - رفضه أو تغييبه - يوقع التحليل النقدي في التقريبية والتجزئية والضعف، لأن "انطباع" النقد الأدبي الحقيقي انطباع ممفهم على الدوام.

وبما أن كل فكرة أدبية هي علاقة معقدة التركيب ووعاء لعدة دلالات، يحاول نقد الأفكار الأدبية، قبل كل شيء استكشاف مختلف دلالات الأفكار الأدبية. ونظرا لهذه الكثافة الدلالية، تفرض الفكرة مثل هذا التحليل، لأن تطورها الأفقي والعمودي يجتاز سلسلة متوالية من المراحل القادرة على امتصاص العناصر القابلة للإدماج، ولكي يكون نقد الأفكار الأدبية لنفسه موضوعاً ومنهجاً خاصين، عليه أن يستخلص ويدمج تدريجياً عناصر خاصة بجميع الدراسات الأدبية، وخصوصاً المجالات الأربعة الأكثر قرباً منه، وهي التاريخ والنقد الأدبيان والجمالية الأدبية وتاريخ الأفكار الأدبية، ضمن إطار عام لتاريخ الأفكار الذي ينزع إلى اقتحام الظواهر الروحية محاولاً الانفصال عن تاريخ الأدب، ليخوض في فلسفة التاريخ، ويتطلب أيضاً فيمن يمارسه توفره على قدرات متعددة.

مقدمة الطبعة الثانية

ليس من قبيل الصدف أن كانت محاولة "نقد الأفكار الأدبية" هذه تخضع لتحديد مزدوج، نتيجة مباشرة لتكاثر النظريات والأفكار والمنهجيات والمقاربات النقدية - الجديدة أو تقريباً - فى العصر الراهن، وكذلك الطرائق والافتنانات النقدية التى تتتابع بإيقاع يكاد يكون مزعجاً. ثم كون هذه المحاولة التنبهية تأتى من قبل ناقد من شرق (أوروبا)، بل أيضاً من ناقد ينزع نحو التموضع مقابل هذه اللوحة الأيديولوجية الراهنة المعقدة إلى حد كبير، تبعاً لموقفه الشخصى أولاً، ثم للتقاليد المرتبط بها وتكوينه ومنظوماته المرجعية النوعية، باختصار تبعاً لسياقه الأيديولوجى.

فهل ينبغى مرة أخرى إعادة أن النقد، وليس نقاد الشرق وحدهم، وهم يظلون متفتحين أكثر على كل اكتساب جديد وبناء حقاً، لا يمكنهم أن ينضموا بإذعان وعلى شكل تابعين إلى مؤخرة جميع التيارات المسائرة للعصر؟ إن هذا الكتاب يقدم نفسه إذن من حيث هو محاولة من المحاولات الممكنة للتقارب والحوار مع النقد الغربى الراهن، مع أخذنا، فى الوقت نفسه، بعض المسافات الضرورية - فى نظرنا - بالنسبة لهذا الأخير. إذ فيما يتعلق بـ "النقد" وموضوعه النوعى، ومناهجه فالكلمة الفصل لم تقل قط. إنها سيرورة مفتوحة، مفتوحة فعلاً على التأمل النقدى لكل مكان.

إن المسألة الحاسمة بالنسبة لكل ناقد يريد - فى الظروف الحالية - أن يكون لنفسه صورة موضوعية وشاملة، فى آن واحد، عن التيارات والاتجاهات النقدية الراهنة، هى أن يضبط منهجية قادرة على اجتذاب كمية ضخمة من الأفكار الراجة والمنتشرة وتنظيمها وتوضيحها وتصنيفها واستعادتها وتمثلها، ثم تستخلص منها العناصر الأساسية المشتركة والدالة، بحيث إن المقاربة الشاملة والانتقائية والنوعية

للأفكار الأدبية تكون بالفعل ممكنة وكاملة، وهى عملية غنية فى الوقت نفسه بتوثيق منظم كما ينبغى؛ إذ فى هذا العصر الذى تتكاثر فيه الأيديولوجيات الأدبية والنقدية إلى حد الإرهاق، فإن شكلا معينا من "نقد الأفكار" يصبح ضروريا حتما، وعليه، تبرز بجانب نقد النصوص الأدبية ضرورة نقد للنصوص الأيديولوجية الأدبية أو يضطلع بأيديولوجية أدبية معينة، خفية أو صريحة من خلال نصوص متعددة جدا فى الأدب الراهن.

إننا على يقين أن محاولات أخرى من هذا النوع ستبرز، أجلا أو عاجلا - هنا وهناك - استجابة للوضعية الراهنة للنقد الغربى اللاهث أحيانا بتزايد. ينبغى - أمام متاهة اللواحق (ismes) النقدية الرائجة - محاولة تمهيد طريق يتغيا، إن أمكن، الأساسى والموحد والاندماج، ومن ثم شكل من أشكال عالمية نقد الأفكار.

يتموضع نقد الأفكار الأدبية، من وجهة النظر هذه، دون تردد بجانب التركيب والبنىات الشاملة والكلية. إن نظرية اللامتغيرات والثوابت التى نؤيدها (وموقف إتيامبل (Etiemble)، فى المجال الخاص للأدب المقارن، موقف يستحق الذكر، وبشكل قوى!)، والتواتر والنمذجة، لتعتبر إحدى الإجابات الممكنة عن هذا المقتضى. ومن البديهي أن الدراسات الأدبية الراهنة - النظرية والتطبيقية - تجتاز أزمة أكيدة. وتدعى هذه الأزمة باسمها الحقيقى، وهى التجزيئية والتحليل المجهري المبالغ فيه (وبالأحرى المثير) من النوع المفرط فى الدقة (دراسات تمتد على عشرات الصفحات المخصصة لقصيدة واحدة، بل لبيت أو بضعة أبيات أو مجازات!) دون أية إحالة أو نظرة شاملة عن مؤلف الكتاب المعنى، وعن وضعه النوعى واتجاهاته المميزة وتوجهه وسياقه وأدبه. فتصبح المؤلفات التركيبية نادرة أكثر فأكثر، بل يتم تقديم "الأطروحة" القائلة إن التركيب الشخصى - بسبب التراكم الضخم للمعطيات والأخبار الراهنة - لن يكون ممكننا من الآن فصاعدا. غير أن مقتضى روحيا يطمح دائما إلى التركيب عن طريق عمل تحليلي يبدو دائما ضروريا، ويتطلب هذا الاقتضاء الروحي رؤى شاملة وثيمات ومخططات أيديولوجية إجرائية ونظرات، باختصار يتطلب كليات أيديولوجية، وهو يعلم جيدا

ما تكلفه من ثمن عمليات من هذا النوع: التضححية الاستكشافية ببعض الفوارق والتفاصيل والخصوصيات، إنها المخاطرة المحتملة كليا والمتعمدة التي يستلزمها كل تعميم وكل مقارنة تركيبية ممكنة، دون إهمال كذلك كون فقدان التوازن الذي سببه التحليل - المتناهي الدقة أحيانا والذي لا يؤدي إلى أى شىء ذى دلالة، ومتماسك وذى أهمية عامة - يمكن وينبغي تصحيحه بشكل أو بآخر.

أكد أن التخطيطية والنمذجة بواسطة الثوابت التي تكشف عنها تقنية دقيقة كافية، وقابلة للتطبيق على جميع النظريات الأدبية الأساسية، القديمة والحديثة، وكذلك على عدة مجالات تأملية أدبية خاصة بمناطق لسانية متنوعة، يؤديان إلى نتائج مهمة، وهى أن نفوذ بعض المقاربات النظرية والمنهجية المسائرة للعصر يجد نفسه فجأة مقلصا جدا أو بما فيه الكفاية، وتكون "أصالتها" أو "جديتها" أو "حدثتها" المزعومة أحيانا موضع جدل أو تضعف وتتقص كثيرا، ويظهر العديد من الرواد المنسيين أو المهملين ببساطة أو يرد إليهم الاعتبار. وأخيرا فبعض المدارس والجماعات الأدبية الصغيرة التي تهيمن عليها روح محلية متزايدة أكثر من اللازم، وأعضاؤها أو مريدها لا يقرأون إلا بعضهم بعضا ولا يستشهدون بكتاباتهم إلا فيما بينهم، متجاهلين فى أغلب الأوقات وبعجرفة إسهامات - قيمة جدا أحيانا - منشورة فى لغات وأداب أخرى سواء فى الغرب أو الشرق، هذه المدارس والجماعات ترى نفسها فى وضعية الخروج من "إقليميتها" المتجاوزة أو ربما تعى ذلك على أقل تقدير.

وعلى كل حال لا يقتصر التأمل الأدبي الراهن المأخوذ فى منظور عام، بل "عالمى" أو "كونى" فقط على المدارس الشكلانية أو الدلالية الصرفة، ولا نستطيع - وهذا مسلم به - إنكار ما لهذه المدارس من مزايا جلية، لكن ينبغى ألا ننسى كذلك حدودها. إذن يدعون نقد الأفكار الأدبية إلى نوع من التجاوز الضرورى والبناء (وهو يستعيد الكثير من العناصر القيمة جدا الخاصة باتجاهات راهنة) لإقليمية فى الغالب باريسية مبالغ فيها - للأسف - وذلك بانفتاح ومقاربة عالمية دون تردد، مقارنة تأخذ بعين الاعتبار أشياء وإسهامات حلقات أيديولوجية تجد نفسها دائما فى المواجهة إن لم تكن فى منافسة مباشرة.

إن كتابنا نقد الأفكار الأدبية ينفصل عن الشكلائية المفرطة وغير الدالة أو بالأحرى غير الملائمة فى نقطة مهمة أخرى، وهى أنه لا يقترح فقط - متحسلا كل التبعات إن صح القول - التوفيق والتركيب بين التزامن والتعاقب للأفكار الأدبية فى هذه الحالة (والذى قد تمت محاولته عدة مرات من قبل، وتحقيقه جزئيا على كل حال)، بل يقترح أيضا دعوة حازمة ومنطقية إلى البعد التاريخى لكل فكرة أدبية. فإغفال المنظور التاريخى والسياق التاريخى والسوسيوثقافى النوعى يعتبر فى حد ذاته حرمان الأفكار الأدبية من هالة دلالاتها الأساسية كلها. وهو بالإضافة إلى ذلك أيضا تغييب منظورها الصحيح والموضوعى، بما فى ذلك تراتبيتها القائمة وفقا لمستوى القيم الذى قد تغير باستمرار طوال التاريخ دون أن يكتفى مع ذلك أبدا. وتساعد القراءة التاريخية المتواقة التى نقترحها، مبدئيا، على استعادة كثير من الدلالات المنسية، وتجديد دلالات أخرى وتنويعها، وتنظيم مجال الأيديولوجية والمصطلحية الأدبية بكامله الذى ظل فى أغلب الأوقات مهملا ومشتتا أو مضطربا.

يفترض كل ذلك هرمنوطيقا معينة. ويوجد، دون شك، هرمنوطيقا بدائية غالبا لا مفر منها على كل حال (فهى متضمنة فى كل عمل تأويلى وتفسيرى)، من غير أن ينتسب مع ذلك إلى هذا البرنامج و إلى مصادره النوعية وأساسه الفلسفى ومناهجه المميزة. فهو منهج أو بالأحرى مجموعة مناهج موضوعية للتأويل والتفسير معروفة ومطبقة قليلا فى فرنسا - باستثناء طبعاً بول ريكور (Paul Ricoeur) وميرسيا إلياد (Mircea Eliade) - على الرغم من أن النقد الأنجلوساكسونى والألماني قد ناقشها وطبقها بشكل واسع.

من وجهة النظر هذه يسعى نقد الأفكار الأدبية هو أيضا إلى لفت الانتباه إلى مشروعية المقاربة الهرمنوطيقية عموما واستعمالها النسقى فى حقل الأفكار الأدبية خصوصا. ويحاول الفصلان المخصصان للهرمنوطيقا تقديم مساهمة معينة إلى نظرية الهرمنوطيقا العامة، وكذلك البرهنة على مشروعيتها فى الحقل النوعى للأفكار الأدبية

الذى يطمح إلى "مقام" كل هرمنوطيقا صحيحة ومطبقة، وإلى نتيجته النهائية، أى أن
الفعل التأويلي يؤدي إلى شكل "إبداعي" وأخيرا إلى "أثر" وكذلك إلى إغناء أيديولوجي
وروحى للمؤؤل ذاته.

أدريان مارينو

كلوج - نابوكا

مايو ١٩٧٧

مقدمة الطبعة الرومانية الأولى

يشكل هذا الجزء المؤلف المعلن عنه فى مقدمة كتابنا قاموس الأفكار الأدبية I (١٩٧٣). فهو يستعيد، على أسس جديدة، المقال - البرنامج نحو "نقد جديد": نقد الأفكار الأدبية، ويستمد منه التوجه العام وبعض المبادئ وعدة مقاطع. ويجسد نقد الأفكار الأدبية فى شكله الحالى بناء دقيقا يعبر عن المرحلة الأخيرة من تفكيرنا النقدي. وتبدو فى هذا الصدد بعض الملاحظات الموجزة ضرورية.

إن نقطة انطلاق هذا المؤلف هو كتاب **مدخل إلى نقد الأفكار الأدبية** (١٩٦٨). إنه تنسيق لقضايا النقد الأدبي، الذى كان لا يستبعد إطلاقا إمكانية إثراء التحليل وتمديده إلى مجالات أخرى (كنا قد قدمناها على كل حال)، وكذلك تعميق المنظور فى مجموعته وتوسيعه. **فالمدخل** (١٩٦٨) كان متبوعا بمؤلف الحديث، **الحدث، العصرية** (١٩٦٩) وخصوصا بعض مقالات **قاموس الأفكار الأدبية I** الذى تعتبر أهميته نظرية وتجريبية وهرمنوطيقية فى نفس الآن. ويمثل كل واحد من هذه المؤلفات طورا من أطوار تأمل قد تطور وتوضح وتنظم بالتدرج ليصل إلى مستواه الراهن. هكذا يتضمن هذا الكتاب ويتجاوز من الوجهة النظرية والنسقية جميع إسهامات المؤلف السابقة وهى مراحل سيروية عضوية لتفكيره، بعبارات أخرى: لقد تدخلت جدلية داخلية حقيقية طوال هذه السيرة باستعدادات وإحالات مستمرة، وبفحص وتصويب وتطوير جميع المفاهيم المحللة، أى مفاهيمنا وكذلك مفاهيم "المصادر" المستعملة. ومن هذه الوجهة ليس الكتاب الذى صدره نظرية لمنهج فحسب، بل أيضا حصيلة منهج وهرمنوطيقا خاصة، مطبقة نسقيا على هدف جديد وهى **الفكرة الأدبية** متبوعة بتفسيرها النوعى وهو **نقد الأفكار الأدبية**.

إننا نحاول، إجمالاً، تقديم برنامج ونسق نقدي كامل و "خطاب" قصير ذي منهج نقدي جديد، حافزيته معروضة بتفصيل طيلة الكتاب، ولا نريد إخفاء أن هذا المشروع يعتزم التمييز بشكل واضح عن بعض اتجاهات النقد الراهن، الرومانى والأجنبى. وهدفنا هو اقتراح منهج شخصى مضاعف بمؤلف إبداعى نظرى على شكل إسهام غير خاضع لا للاتجاهات البالية (الوضعية والانتطاعية) ولا "لأحدث طراز" من الصيغ النقدية (الشكلانية والدلائلية المبالغ فيهما)، أو على الأقل إعطاء المقدمات لمثل هذا الإسهام، واستكشاف الشروط الضرورية وربما إثارتها أيضاً لإعداد مناهج نقدية جديدة. ولا شك أن محاولتنا ليست سوى واحدة من بين المحاولات الجديدة الممكنة التى نتمنى أن تكون كثيرة وخصبة، لأن الرتبة المنهجية هى علامة جد أكيدة على شلل التفكير النقدي، ومن الجلى أن النقد الرومانى فى مرحلته الراهنة هو فى حاجة إلى عدة محاولات من هذا النوع، المعدة على نفس الأساس الأيديولوجى، وهكذا سيؤكد قدرته الإبداعية وحيويته وشخصيته وروح المبادرة، وهى قيم نؤمن بها بحزم وثبات.

ولا يسعنا كذلك أن ننسى كون مثل هذه الإجراءات - المنظمة جيداً والناجحة فى مسعاها، بكل استقرار ونظام نظرى مطلوبين - لا تزال نادرة جداً فى النقد الرومانى وليس المقصود "البرامج" وإنما الأنساق الحقيقية، مثل تلك التى أعدها م. دراغوميريسكو (M. Dragomirescu) أو لوسيان بلاغا (L. Blaga) والتى ليس لها فى الحقيقة طابع نقدي حصراً أو أساساً على الأقل. أما تودور فيانو (Tudor Vianu) فلم يكن له من الوقت الكافى لإقامة رابط بين "فلسفة النقد" المحتملة التى كان يخطط لها بالتأكيد. وتعتبر إسهامات أ. لوفينيسكو (E. Lovinescu) و ج. غالينيسكو (G. Galinescu) مهمة بوجه خاص، لكنها "برامج" خصوصاً وليست مؤلفات "منظرين" محترفين. ويمكن ملاحظة - حتى لدى هؤلاء النقاد البارزين - مقاومة صريحة ضد فكرة "النسق النقدي"، مقاومة نقلوها إلى جزء مهم من النقد الراهن. وقد أشرنا إلى رواد رومانين

آخرين لنقد الأفكار الأدبية فى القاموس (I، ص 17 - 20)، وسنجد مراجع جديدة فى نصوص هذا المؤلف، وكذلك فى جهازه النقدى، ولابد لنا من الاعتراف بكل أمانة أن الحصيلة غير مربحة جدا.

لكل هذه الأسباب، فإن كتابنا هذا (نفضل تفادى مصطلح "المحاولة" التى أساء إليها الاستعمال المفرط وقلل من قيمتها) يعرض نفسه ليعكس "تجربة" شخصية والرد على موقف التحفظ والوجل إن لم يكن عدوانيا بخصوص البناء النقدى - النظرى، ومبدأ "النسق" ذاته، ولبعث الإشكالية النقدية الرومانية على مستوى التأمل الحديث وإحداثياته الجديدة. إن المحاولة (وحتى غير المنتجة) لبناء الأنساق والتركيبات والمناهج وإعدادها تفوق نوعيا كل أشكال النقد التجريبي أو الحرفى أو التجزيئى. ويستلزم النقد الرومانى الذى نتطلع إليه جهدا نظريا متزايدا وانفتاحا نحو الكلية ونحو التمثل المبدع للمناهج الحديثة جدا، وكذلك ابتكار مناهج جديدة (ابتكاراً خالياً من كل تعقيد لا ينفع). ويقدم لنا بعض اللسانيين والجماليين الرومانيين المعاصرين فى هذا الصدد مثالا جيدا، وعندما نكتب تاريخا كاملا للنقد الرومانى لهذه العقود الأخيرة سيظهر بوضوح أن التقدم النوعى، من الوجهة النظرية، (وليس الكمية!) كان بجانب مؤيدى المناهج الجديدة وليس بجانب المدافعين عن الاتجاهات التقليدية، إذن يوجد "نقد جديد" رومانى من قبل (دراسات شعرية ولسانية رياضية، وأعمال بنيوية ودلالية ومؤلفات فى نظرية النص ونظرية التواصل إلخ). إن المقاصد النبيلة لهذه التوجهات نكن لها كل احترام، ومن السابق لأوانه جرد النتائج المحصل عليها، لكن ما من أحد يستطيع أن يجادل فى أن نقدنا قد سلك هذا المسار بإسهامات - كما هو مرغوب - أصلية وذات جوهر جدلى ماركسى. إن الترحيب الحار الذى لقيه قاموس الأفكار الأدبية I (وهذا ليس فى مجال المسلسل النقدى وحده) ومجموعة أخرى كاملة من الأصداء والإحالات والرسائل إلخ، قد قوّت عزمنا على أن مؤلفا مثل نقد الأفكار الأدبية ليس له فقط حافظ عميق، موضوعى وذاتى، بل قد يكون مفيدا وضروريا كذلك للعديد من الباحثين الشباب المتحمسين للقضايا والنظريات والمناهج الأدبية. إن هذا الصنف

من المثقفين أوسع بكثير مما قد يتصور، ولا نتوخى من ذلك كبرهان سوى النجاح الكبير للأدب النقدي (طباعات أصلية أو مترجمة) وهي علامة جلية لروح عصر (Zeitgeist) نقدي، إذن يسرنا - ومن الواجب علينا في الوقت نفسه - أن نقدم كتابنا لهذا الجمهور: الشاب والمحِب للبحث والمنفتح والمجرد من الآراء المسبقة والآليات العقلية، فمما لا شك فيه أن مستقبل النقد الروماني متعلق به.

أدريان مارينو

كلوج ١٢ يوليو ١٩٧٤

الفصل الأول

نحو نقد للأفكار الأدبية

لا نستطيع فى نفس الآن الاضطلاع بـ "نقد جديد" آخر يقوم أساسا على الفكرة الأدبية لا على النص الأدبي (يؤدى الانتقال والحالة هذه إلى استبدال)، ثم المطالبة بمشروعية هذا التوجه الجديد (وكذلك خاصياته المتمثلة فى موضوعه ونسقه ومناهجه الخاصة)، دون الإشارة قبل ذلك إلى الغايات المقصودة من "مكونات" هذا النقد وإلى شرطه السياقى والنوعى تماماً، لنوضح فوراً أننا نقصد بـ "الفكرة الأدبية" تحديداً إجمالياً وعرفياً ينطبق على مجموع المحتوى (الصريح أو الضمنى) للتأمل النظرى أو الأيديولوجى للأدب وحول الأدب (كيفما كان نوعه). لنشدد كذلك، منذ البداية، على أن المقابلة بين ضرورات النقد الرومانى الجديدة والوضع الراهن للدراسات الأدبية الأجنبية تبرز سلسلة من التقاربات والتباعدات والتحويلات والتوجهات والميول التى تكاد تعبر عن نفسها بصيغة تركيبية جديدة، معنى هذا أن فى الظروف الراهنة يتكون الآن نقد رومانى معين قد يحاول أن يصبح شريكاً جدلياً محتملاً فى حوار نقدي دولى، وذلك من خلال تمثيلات وإعادة تشكيل وتحديدات وحلول خاصة به. لقد توفرت الشروط لتوقع سلسلة من الفرضيات والأفكار والحلول الشخصية "الجديدة" وعرضها، مقصدياً على الأقل وذلك بسبب تلاقى بعض الضرورات الروحية الرومانية الراهنة بالتوجهات الجديدة فى النقد المعاصر. فمن الممكن على هذا الأساس الانطلاق من الخاص إلى العام، إذن من أحوال رومانية نوعية إلى نظرية ومنهجية نقديتين لهما أهميتهما الرئيسية، وهذا على كل حال ما سنسعى جاهدين إلى إثباته تماماً طوال هذا الكتاب.

بيد أن الموقف صعب، لأن على الناقد الأدبي الرومانى أو الأجنبى اليوم أن يواجه كمية ضخمة من "الأخبار" الأدبية الجديدة التى تكتسى شكل سيل حقيقى من الأطروحات والمناهج والنماذج التحليلية والنظريات والأنساق و"المدارس" و"التيارات" وأن يواجه كذلك أدبا نقديا يزداد تضخما، لا نستطيع تنسيقه وانتقائه بون وضع منهجية نقدية دقيقة وواضحة، ويسعى نقد الأفكار الأدبية تماما إلى تقديم مثل هذه الأداة (من بين أدوات أخرى ممكنة) القادرة على مراقبة هذا "الانفجار" الحقيقى للأفكار الأدبية واستعادته وتنظيمه واستعماله استعمالا منهجيا، إذ تستحيل دراسته وتنسيقه دون تقنية ملائمة ودقيقة بالضبط لتحقيق هذه الغاية التى من الصعب جدا توقعها قبل عقود قليلة.

ليس قصدنا تجديد جدالات لا متناهية وعديمة الفائدة: فـ "متى" و "أين" أدت مثل هذه الجدالات إلى نتائج ملموسة؟ غير أن مجرد التحديد النظرى لموضوع شكلنا النقدي "الجديد" ومنهجه، يقتضى بعض التوضيحات الأساسية. لا يعتزم نقد الأفكار الأدبية وضع خط فاصل بينه وبين منافسيه "الموروثين": الانطباعية والوضعية فحسب، بل يريد كذلك معارضتهما بطريقة نسقية وبروح بناءة؛ إذ لا تزال هاتان الصيغتان الباليتان منذ مدة نشيطتين فى بعض الحلقات النقدية الدولية (بدافع القصور الذاتى والتقليد واستمرار التعليمية إلخ)، بالإضافة إلى ذلك فهما أيضا على الصعيد الراهن للدراسات الأدبية عقيمتان وغير ملائمتين بل مضرتان أيضا، كما يبدو هذان "المنهجان" - المحددان بمعناهما الواسع والرمزى - لا زمانيين ووثوقيين وسلبيين إذا نظرنا إليهما عن قرب.

لا يخفى علينا أن الوضع الراهن للنقد الرومانى، حيث يتم الشعور كل يوم أكثر بانفتاح على المناهج الجديدة (المثيلة له تقريبا)، يختلف بشكل محسوس عن أهم توجهات النقد الأجنبى الحديث، لكن - وهذا لا يخلو بتاتا من أهمية - على النقد الرومانى وهو يحاول أن يتطور ويتغلب على بعض صعوباته الراهنة، أن يطرح على نفسه أسئلة جديدة ويبحث لها عن حل، وأن يصوغ، بناء على ذلك، قضايا ومناهج

من نوع جديد وذات دلالة وتفتح عالميين، فيتبع هذا الاندماج حوار جدلى وتبادل الاقتراحات والطول؛ إذ ليس المقصود مجرد حدث "تاريخى" بل هو فعل نقدى إبداعى حقيقى ونوعى للتأمل النقدى فى كل مكان.

ويسير فى نفس الاتجاه التأثير الكبير والقسرى أحيانا لـ "التوجه الأدبى الحديث" الذى ينزع دائما أكثر إلى أن يصبح "قضية" للأفكار الأدبية وتأملا فيها وجدالا حولها، فليست المسألة الإقرار بالشرط النظرى للأدب أو حصره فى هذا الشرط فقط، بل قبول بشكل موضوعى كل النتائج الناجمة عن وضع لا يستطيع أحد إنكاره، أى أن الأدب الحديث يتميز بنزعة استبطانية قوية وذاتية التأمل وذاتية التحليل، فالكتاب الذين يصبحون غالبا باحثين فى أعمالهم الخاصة ومعلقين عليها، يقومون بتأملات منسقة أو متقطعة (لكنها ملتزمة دائما) حول اللغة والتواصل الأدبى وحدود التقنيات الأدبية وإمكاناتها. لقد امتلك الأدب - كما نعلم منذ مدة - وعيا جماليا مستترا أو ظاهرا، إلا أن تعقلنه (Intellectualisation) وروحه النظرية قد أخذوا فى عصرنا مثل هذه الوفرة ويتطوران بإيقاع سريع وأصبحا أكثر إلحاحا ووضوحا، بحيث يستحيل إدراك الأدب وفهمه على الخصوص خارج برنامج جمالى يبلغ تنوعه أحجاما كبيرة، ويدانى التفتت، ولم يكن الأدب الكلاسيكى قد خضع سوى لبعض المفاهيم الرئيسية والمختزلة فى العمق إلى مفهوم واحد هو: "حقيقة" الكلاسيكية. وبالمقابل يعرف الأدب الحديث تنوعا كبيرا فى الاتجاهات والتيارات والبرامج والنظريات التى لا نستطيع تبسيطها وتوحيدها. من هنا تظهر ضرورة توجه نظرى رحابته بقدر إمكانه وذى أكبر قابلية للتأثر بمفاهيم الأدب الجمالية الكامنة أو الصريحة. إن هذا التحول التدريجى للأدب إلى تأمل واسع فى شرطه الخاص وتقنيته الخاصة قد أبرزه ليس فقط النقاد وحدهم بل أيضا الكتاب الذين يصبحون أكثر فأكثر "نقاداً" لأعمالهم الخاصة أولا، ثم للأدب عامة بنباهة "مهنية" فى الغالب، وترتبط هذه الظاهرة بالصحة الحديثة وبالتراجع الضرورى إلى الوراء الذى يسمح للكاتب بإبداء رأيه حول مؤلفه على أحسن وجه، وهو موقف يصبح استفهاما و"تجربة" وتبريرات مستمرة ومقترنة بـ "مغامرة" شخصية

حقيقية، ذلك لأن المبدع المعاصر يستكشف نفسه وهو يعبر عن فكره، ويعبر عن فكره وهو يتفحص ذاته، ونلاحظ نفس الموقف ونفس النزوع الرئيسى لدى كل من ر.م. ريلكه (R.M.Rilke) وت. س إليوت (T.S Eliot) وبول فاليرى (P.Valery) وأندرى جيد (A.Gide) وج. ب. سارتر (J.P.Sarte) فضلا عن الطليعة كلها، التى ربما يظل البرنامج النظرى بالنسبة إليها علة وجودها الرئيسية؛ أى أن الأدب من حيث هو عمل عقلى يكشف عن إواليته الخاصة ويبرزها فى عصر يتميز بالانعكاسية والتوضيح وفضح الطرائق المستعملة. ونحن نعرف نظرية بول فاليرى التى ترى أنه ليس للأبيات الشعرية معنى آخر سوى اقتراح تأملات حول الشعر، وكان موريس بلانشو (M.Blanchot) يلاحظ أن الأدب قد قال كل شيء ولم يبق له سوى أن يقول ذاته ويتحدث عن نفسه ويحقق ذاته وهو لا يفكر سوى فى الطريقة التى "يكتب" بها.

لقد استخلصت النتائج الأخيرة، فى شكل مفارق نوعا ما من الصحوة الإبداعية والتحول الحتمى من الوسيلة إلى الهدف، ومن المشروع إلى غايته الخاصة، ومن البرنامج إلى عمل - برنامج . فما الفائدة فى إعداد النظريات الأدبية؟ تأتى أجوبة متقاربة من كل مكان؛ طبعا لتأليف كتاب ولبناء تناوبى ومتطابق مع الإبداع، ولاستبدال نص بتصديقه النظرى من خلال فعل الخطاب النظرى ذاته وبواسطته، وينبغى التشديد كذلك على الدور المهم الذى تقوم به الضرورات الدفاعية والتفسيرية التى لا بد من أن يلجأ إليها الأدب الحديث المرغم على مواجهة النزعات والجدالات والإيضاحات، المجبرة أولا على إقناع ذاتها، ثم ترسيخ مواقفها بواسطة تحقيقات وبراهين متواصلة، من هنا ينشأ مصدر سيل من المقدمات (حيث يخضع الكتاب غالبا لتجربة التفسير - الذاتى) ، وسيل من الحواشى والبيانات والبيانات المضادة ودفاتر التمارين والدراسات واليوميات الخاصة والرسائل المفتوحة والاعترافات والأحاديث الصحفية، وهى ظاهرة مميزة للعقلية الأدبية الحديثة، غير أن الدور الحاسم يرجع إلى سيرورة إعداد النظريات الأدبية باعتبارها أداة ومنهجاً لمراقبة ذاتية وإنجاز ذاتى مهم؛ إذ ليست "نوعية" الأفكار حول الشعر، بمعناها الخاص، هى المهمة، أو على الأقل ذات مغزى عميق،

وإنما نزوع الشعراء التأملى فى حد ذاته، فقد أصبح الإبداع وتعريفه مترابطين، ولن يكون هناك بعد الآن تمييز ظاهر ومحدد بين "العمل الأدبى" و"النظرية الأدبية" ويشمل هذا الحدث لزومات نقدية أساسية.

إن ظهور أعمال غير مصنفة وشبه - نظرية وشبه - شاعرية "لشعراء" مقترنين بـ "نقاد" يحول الأدب إلى "فعل نقدى" حقيقى، ومن المؤكد أن النقد يحتل الأدب وينضم بقوة إلى جوهره، ويعطيه معنى وبعدا جديدين، وهو تضخم كبير "يضاعف" مدى عمله، إذ إن الأثر الأدبى يستمر فى الكشف عن ذاته وإظهار دلالاته الخفية بواسطة القراءة والتأويل النقدى، وهى وظيفة دائمة وجوهرية لكل نقد أدبى، غير أن النقد - وهو يصبح بدوره "أدبا نقديا" - يرى نفسه فى ذات الوقت مضطرا إلى الانكباب، بنفس القدر، على موضوعه الخاص بتأمل عميق ودقيق، وإلى القيام من الداخل بمقاربة جوهره قصد تبرير ذاته وإثباتها. هكذا، يصبح النقد نقطة مركزية لالتقاء حقلين وتداخلهما، وملتقى نقاط حيث يتحول الأدب إلى نقد والنقد إلى أدب، بينما تتشابك اللغة الأولى (النص - الموضوع) مع اللغة الثانية (النقد - الذات) إلى حد الاختلاط ويصبحان متطابقين، وينتج عن ذلك تبادل دائم للإيحاءات والتداعيات والتفكيكات والتحليلات والتركيبات، التى يشكل العمل الأدبى والقراءة والتأمل النقدى داخلها كلا متحدا ووحدة لا تتفكك.

ترغم هذه السيرورة كلها النقد على بذل جهد أكبر ليتغير ثانية وعلى إجراء تعديل بنيوى على برنامجه ومنهجه، فبقدر ما يكون النقد مضطرا إلى أن يبقى "نقدا" لا غير (أو ينوى ذلك) - عاكسا مشتقه ("النقد - الأدب") ودارسه ومقومه تقويما موضوعيا - عليه أن يتحول بطبيعة الحال إلى نقد نظرى بشكل رئيسى، أى نقد "أفكار" و"برامج" و"بيانات" و"نماذج" نظرية و"شاعريات" ضمنية وصريحة إلخ. وإذا كان الأدب الحديث ينزع دائما أكثر إلى أن يتأكد كوعى "نقدى" (أدب "مبرمج" و"تجريبى" إلخ) يصبح نقد الأفكار الأدبية بالضرورة (بالنسبة للحظة الداخلية الراهنة للأدب) النشاط النقدى الملائم بصورة أفضل لهذا المشروع، وبالتالي الأكثر حضورا. إذن إننا، حقا وبالفعل،

إزاء الشكل النقدي الوحيد الملائم فى الواقع والمنسجم تماما (من حيث المبدأ) مع الميل النظرى والإشكالى للأدب الحديث. وهكذا، لا يصبح "نقد النقد" ممكنا فقط، بل ضرورياً كذلك بالمعنى الكامل للكلمة، أى نقد الوعى النقدي للأدب.

لم يكن قط باستطاعتنا القيام بـ "النقد" إلا بالاستناد إلى مفاهيم معينة فى منظور نظرى - جمالى ضمنى أو صريح، غير أن الأدب نفسه، فى عصرنا الحاضر، يوقع النقد فى هذا النظام النظرى، وما كان فى السابق لا يشكل سوى منظور خارجى للأدب، يمثل فى المرحلة الراهنة تحديداً وظيفياً منبثقاً من داخل الأدب، من هنا يأتى "الانفجار" النقدي الراهن (الذى قد نجد مقدماته فى وفرة تعليقات مناظرى القرن ١٨، وهى وفرة متنامية فى هذا العصر ومثيرة للبعض بشكل عميق)، إنه انفجار قد توقعه تماماً كل من بودليير (Baudlaire) وما لارميه (Mallarmé) وبردون (Proudhon) وخاصة لوتريمون (Lautré mont) الذى كان يلاحظ بسخرية أن "الأحكام التى تصدر حول الشعر لها قيمة تفوق قيمة الشعر نفسه، إنها بمثابة فلسفة للشعر، والفلسفة بهذا المعنى تشمل الشعر الذى لا يستطيع الاستغناء عنها بينما يمكن لها أن تستغنى عنه" (أشعار 1870, II). وتنتم نظريات وايلد (Wilde)، خاصة فى كتابه الناقد كفن (The Critic as Artist) عن حدس نادر وقوة توقع غير مألوفة، فىرى أن "أحدث أشكال الإبداع" هو النقد! أى "الملكة النقدية" للإبداع، فالحديث عن الأدب أصعب بكثير من ممارسته، وخصوصاً هذا التوقع: "إن المستقبل للنقد".

لقد كانت هذه العقود الأخيرة أهم مرحلة من مراحل تاريخ النقد. وما كان بالنسبة لوايلد أو آخرين مجرد مفارقة أو طوباوية المولع بالجمال، قد حققه تماماً عصرنا هذا، فقد أصبح النقد الأدبى جنساً مستقلاً ذا اتجاهات تضخمية (Hypertrophiques) تكاد "تبتلع" الأدب بأكمله، وفرض أهدافه ومناهجه وأسلوبه النوعى تدريجياً، وأفلح أخيراً فى أن يُقرأ أولاً لذاته، وربما لذاته لا غير، إنه يُقرأ كما يُقرأ "الشعر" أو الروايات لانسجام بنائه ودقة تحليله وزاوية إدراكه ووجهة نظره التى يدافع عنها، ومسار تحليله وملامته، باختصار يقرأ للذة الموجودة فيه،

وهذا تطور كبير أضاف إليه النمو الفكرى المهم لجمهور القراء حيوية كبيرة كذلك، وقد كشف عصرنا عن هذه الملذة الأدبية الجديدة وشبه - الأدبية فى الوقت نفسه ألا وهى: **النقد**، بالحرف البارز الذى يكون فى نطاقه **نقد الأفكار الأدبية** مظهرها أساسيا وجديدا وخصبا.

ولا يتعلق الأمر، كما قد أكد البعض ذلك فى ظروف معينة بـ"تحريف" الغريزة الإبداعية أو "تزييفها"، أو بـ"تعقيم" أدبى بواسطة المبالغة النقدية (Hypercriticism)، أو حتى بـ"أزمة إبداع" بل العكس، حيث نشاهد تطورا عاديا جدا كان قد سبق أن فسره تين (Taine) من خلال نتائج النمو الفكرى، يقول: "إن خاصية الثقافة المتطورة أن تمحى الصور أكثر فأكثر لصالح الأفكار، وبالسعى المتواصل إلى التربية والحوار والتأمل والعلم تتغير الرؤية وتتحل وتزول لتحل محلها الأفكار الواضحة والكلمات المرتبة بشكل أفضل. إن السير العادى للفكر، من الآن فصاعدا، هو الاستدلال الصريف". وتتقضى العودة إلى الصور مجهودا إضافيا لاستحضار تشكلى تزداد صعوبة.

أخيرا، إذا كان النقد الأدبى يرتكز على أسس نظرية ضرورية وحتمية، وإذا كانت "الفكرة" توجه كل شكل من أشكال النقد الأدبى وتؤطره، فإن نقد الأفكار الأدبية يصبح شرطا أساسيا لوجود كل نقد "أدبى" ممكن، لأنه يضع إلزاميا معالم الحقل المفاهيمى للنقد الأدبى ويتحراه ويوضحه وينظمه ويحدد إطاره النظرى كما يطبعه بتوجه عميق، باختصار إنه يوطد جميع أشكال النقد وجميع المناهج والمفاهيم الجوهرية ويؤكدها ويشرحها وينوعها ويدعمها؛ إذ كيف نستطيع إصدار أحكام مركزة وواضحة جدا حول عمل أدبى، لنقل عملا "غنائيا" نون أن نكون على علم بالوضع النظرى للغنائية؟ فالأمر لا يتعلق طبعا بالتعريفات الجامدة والوثوقية والأصلية (Ne varietur) وإنما بالتجربة والمقاربة النظرية الملائمة للموضوع المحلل، إن غياب المفهوم أو رفضه يوقع التحليل النقدى فى التقريبية والتجزئية والضعف، فينجرف مع التيار، لأن "انطباع" النقد الأدبى الحقيقى مفهم دائما، ويقدر ما تسبق الفكرة الإحساس أو الانطباع فى مجال

النقد، يتموضع هذا الشكل النقدي - الذى ينطلق من الأفكار الأدبية وينطبق عليها - فى "طليلة" كل نقد بحكم طبيعته وهدفه بالذات.

إن هذا الموقف الجديد للنقد تجاه الأدب يطرح على حد سواء وبشكل صريح مسألة الروابط بين الأدب و "رصيده" النظرى - الجمالى والأيدىولوجى، وهى إحدى المسلمات الجوهرية لنقد الأفكار الأدبية. فالعلاقات بينهما جد معقدة وتتراوح بين القبول والتحول مروراً بسلسلة كاملة من التساميات والتعديلات، وعلى كل حال لا يقوم الشعر الحديث على "العاطفة" الشعرية وحدها بل يقوم كذلك (وخاصة) على "فكرة" الشعر، منمياً بذلك المقاصد الواعية والمقاصد / البرامج التى هى من الواضوح والإصرار بحيث يشكل كل إهمال إرادى لهذا المظهر أو التقليل من قيمته علامة الضلال النقدي، غير أن الإشكال الأساسى شئ آخر، وهو على الرغم من أن النقد الحديث كان لديه شعور مسبق بهذه الحالة، بل وعبر عنها أحياناً، لم يكتشف بعد ولم يبتكر ولم يضبط منهاجاً ملائماً يسمح بإجراء أبحاث خصبة وعميقة حقاً حول العلاقات بين "الأدب"، و"الأفكار"، "الأدبية" فى هذه الحالة . إن نقداً للأفكار الأدبية المنظر له صراحة، والمطبق تطبيقاً منطقياً لم يوجد بعد، نقد مستقل بقانونه الخاص به (المختلف تماماً عن نقد النصوص الأدبية) ، إلا أن هذا المشروع يوشك أن يتحقق، والدليل على ذلك الاهتمام المتزايد بالكتاب والشعراء الذين قد كانوا أيضاً نقاداً، والدراسات المتعددة حول "جمالية" الكتاب و "شاعريتهم" والنظريات التى وضع خطوطها الأولى فى هذا الاتجاه، بعض المؤلفين، وموسوعات "الأفكار" المعدة لسلسلة من الكتاب الكلاسيكيين (مونتاني Montaigne) وخصوصاً الكتاب المحدثين (سمون دى بوفوار S. de Beauvoir) وأندرى مالرو (A. Malraux) ومارسيل بروس (M. Proust) وذلك فى مجموعة وضعت لأجل ذلك، مثل قاموس الأفكار فى الآداب الغربية - (Dictionnaire des idées dans les littératures Occidentales (the Hague - Paris Mouton)) وفى الواقع أن روادنا الحقيقيين فى هذا المجال هم مؤرخو الأفكار الأدبية من بينديتو كروتشه (B. Croce) وميناندز بلايو (M. Pelayo) حتى

أرثور لوفجوى (A. O. Lovejoy) ورونى ويليك (R. Wellek) وبمعنى أوسع هم مؤرخو الفكر الجمالى (مثل فلادسلاف تتاركيفيتش W. Tatarkiewics إلخ).

قد يتساءل البعض إلى أى مدى تبرر حالة الوعي الجمالى الراهنة للأدب الرومانى مثل هذا المسعى، ولو أن نقد الأفكار الأدبية لا يكون أبدا مضطرا إلى أن يكتفى من ذلك بثيمات رومانية لا غير، إن مجرد كتابة أكثر من مائة صفحة، فى مونوغرافيا مخصصة لما سيدونسكى مثلا، عن أفكاره الأدبية (تقوم على أساس توثيق لم يستغل بعد وغير منشور تماما) يدل (إن كان ذلك ضروريا) على لزوم مثل هذا التقصى الذى يجد أمامه حقا واسعا من الأبحاث، إذ لم يكتب أحد بعد تاريخا نقديا تركيبيا للوعي الجمالى الرومانى، أى تاريخ التصور الرومانى للأدب إلخ، مع أنه يمكن الإشارة إلى بحوث تجزئية بعضها جدير بالذكر، أما بخصوص الجيل الأخير من الكتاب، منهم نقاد وكتاب مقالات بارزون (أمثال أ. باكونسكى A. Baconski) وأوجين باربو (E. Barbo) وستيفان أوغستين دويناس (S. A. Doinas) وألكسندرو إيفاسيوك (A. Ivasiuc) وإيون نيغوييتسكو (Ion Negoitescu) وفاسيل نكولسكو (V. Niculescu) ومرسيا هوريا سيميونيوسكو (M. H. Simionescu) إلخ فإن توجهه الفكرى بالمعنى الحديث للكلمة جد واضح، وهذا بالضبط ما يجعله، فى نظرنا، أكثر أهمية، لأن عصرنا قد تجاوز مرحلة الكاتب التجريبي والعفوى والعقلى والبطريركى (Patriarcal) و"منعزل الطباع" الذى يكتفى بـ "الكتابة" فقط دون أن يمتلك وعيا جماليا فى "مكتوبه" و"كتابته"، فالمستقبل - عندنا كذلك - للكاتب المفكر والمثقف القادر على سبر أغوار الأدب بعمق، والذى يمتلك معرفة عميقة ورؤية متكاملة (تاريخية ونظرية)، وكذلك للكاتب الذى يكون مرتاحا فى مجال الشعر والرواية كما فى مجال المقالة. ويوافق ناقد الأفكار الأدبية الرومانى على هذا النمط من الكتاب، وجودهم يحدد وجوده الخاص به ويوطده.

وتعمل فى نفس الاتجاه سلسلة كاملة من التوجهات الأدبية (القوية جدا فى عصرنا) التى تكتسى شكل إشباع وفضح أو حتى رفض الخيال والروائية و"الأدب"، ذلك لأن التجارب القاسية لهذه العقود الأخيرة، خصوصا تجارب الحرب الكونية الثانية

وأثارها بكل عواقبها الاجتماعية والأخلاقية والوجودية، أدت إلى التقليل أكثر فأكثر من قيمة "الأدب" وزعزت الثقة في مصداقيته، فترتبت عنها مقاومة نفسية وفكرية متزايدة تجاه مظاهره الاعتبارية والخيالية والمختلقة غير الأصلية. إن السؤال التالي: لم هذه الكثرة من الروايات / عند بيار بينوا (P. Benois) وبول موران (P. Morand) الذى كانت تطرحه، فى الأمس القريب، أغنية باريسية، ما زال صداها يتردد فى أذاننا كإلزام ساخرة وملحة؟. من هنا يأتى مصدر تحولات تأملية منتظرة؛ فكما كان تمثل الخيال الأدبى صعبا، والرواية الجديدة "موضوعية" وخاضعة لمواضيعها، تبدو مسألة الخيال مسألة شائكة وصعبة، وكما تحول الشعر إلى "مشكل" لـ "الشاعرية" تنزع مسألة الشعر نحو احتلال مكان الصدارة، وتحل محل الشعر بمعناه الخاص، لماذا تكون الرواية، فى هذه الأحوال، أهم من نظرية الرواية؟ ولماذا يكون الشعر أكثر ضرورة ودلالة من التأمل فى الشعر؟ ولماذا لا تتفوق نظرية النص على النص ذاته؟ إن هذا التغير المفاجئ فى وجهة النظر والمستويات يصبح ملائما جدا لعرض الأفكار الأدبية، وملائما كذلك للنقاشات التى تدور حولها والتى قد نكتشف من ورائها "مأساة" الوعى الأدبى الراهن كلها، سعيا وراء إعادة تشكيله وإعادة ضبطه، وبالتالي تأسيس وضعه الجديد الذى غالبا ما يطرح للنقاش بحدة.

ينبغى أخيرا أن نضيف صلات هذا "النزوع" المزعوم وتوجهاته، والخيارات العفوية التى تصعب ترجمتها بمصطلحات موضوعية، لكنها جد قوية وحاسمة مصحوبة بارتياح داخلى عميق، وبما قد أسمىته، فى موضع آخر فى الترتيب نفسه للأفكار: "اللذة"، أى "أن نقد الأفكار الأدبية" يلذ لنا أكثر من أى شئ نقدي آخر، لكن ليست هذه "اللذة" شاذة ولا منعزلة ما دام نقد الأفكار الأدبية بدأ يستوعبه أنصار، ويهم مؤيدين ويستميلهم. فلهؤلاء نريد أولا أن نقدم "منهجنا" أو نسق أفكار متماسكا - من بين أنساق أخرى ممكنة - كحد مرجعى أو للمواجهة، ونحن نبرر موقف المؤيدين لابد لنا أول الأمر من تبرير مسعانا.

يمكن أن نحدد بوضوح - كما نأمل ذلك على أقل تقدير - إلى أى حد يمكن أن تظهر الصيغة التى نقدمها **كشكل نقدي جديد** فى الواقع، فهى تنطوى فى الوقت نفسه على ميزة التكامل مع النقد التقليدى والتجاوز (لنشدد أنها ميزة هرمنوطيقية للغاية)، مثلما تتكامل مع أشكال "النقد الجديد" المكرسة سابقا والتى أصبحت بدورها كلاسيكية ومؤصلة، وتتجاوزها، لأن سيرورة النقد، فى الحقيقة، لا تنتهى أبداً، وإذا تكاملت صيغ أخرى مع المنهج الذى نرغب فيه وتجاوزته فإن ذلك لا يفتأ يؤكد صحة آرائنا الخاصة، إذ يرفض الفكر النقدي كل ركود ووثوقية، وما يميزه هو صيرورته المتجددة وإصلاحه المطرد، فالهرمنوطيقا التى سنتبناها هى أساسا إبداعية ودويرية (Cucloidaie) وجدلية وتاريخية.

إنها (هرمنوطيقا) تتحرك على درجات مختلفة من الإدماج والتركيب لنفس الفعل النقدي الذى تنميه وتطوره فى كل دورة من دورات "خطها الحزوني" التصاعدية بواسطة حركة غير ثابتة متواصلة وتناوبية تمتد إلى حركة لولبية، ونلاحظ فى مرحلة أولى بخصوص الفكرة الأدبية نفس الموقف الذى يتبناه النقد الأدبى تجاه أى عمل أدبى. إننا نتوخى، فى العمق، نفس الأهداف التحليلية والتقييمية والإبداعية: اكتشاف البنيات وكشف المعانى والدلالات وإعادة تشكيل "نسق" داخلى وخفى، وتعريف مدونة النص الأصلية، وصياغة حكم تقييمى فيما يتعلق بها، والبرهنة على هذا الحكم وتبريره، كل ذلك يتم باستعمال منهج ملائم عقلاى وتصورى أكثر من منهج النقد الأدبى بمعناه الخاص، نظرا لاختلاف طبيعة الموضوع النوعى لهذا النقد اختلافًا كاملا، ألا وهى الفكرة الأدبية باعتبارها وحدة نظرية "تتم قراءتها" من خلال صيرورتها التاريخية، ويتم تعريفها ودراستها من خلال انسجامها الذاتى وتطورها الخاص.

ولأن ناقد الأفكار الأدبية مندمج ومرتبطة تماما بكل أبعاد الفكرة الأدبية التى يفحصها، ويضطلع بها بنفس القابلية وبنفس الحرية والوضوح الهرمنوطيقى، عليه أن يكون ناقدًا وفى ذات الوقت ظاهرتيا ومؤولا ومنظرا ومؤرخا للأفكار الأدبية، فى ملتقى النقد وعلم الجمال والتاريخ الأدبى وتاريخ الأفكار الأدبية داخل إطار عام لتاريخ

الأفكار الذى يتطلب فيمن يمارسه توفر قدرات متعددة ومنهجية؛ إذ يصبح "الانطباع" البسيط فى هذا المجال، أكثر من غيره، غير فعال على الإطلاق. باختصار، على ناقد الأفكار الأدبية أن يكون ناقدًا "شمولياً" يتصرف بواسطة هرمونطيقا كلية وصاحب ذوق وأيديولوجياً ومولعاً بالجمال ومؤرخاً ماهراً فى القراءات الكلاسيكية والحديثة دون تحذلق ودون سطحية كذلك. إنه إجمالاً الناقد "المكتمل" الذى أثر اختيار مجال مفضل والتخصص فيه، وهو مجال تقنى جداً حيث يستمتع فيه أيضاً بملذة الرائد الكبرى. إن مثل هذا الناقد، المرتاح فى جميع الميادين، يعرف كيف يتوجه فى كل الحلقات النظرية والأدبية التى يتعامل معها، ليستخلص منها العناصر الأساسية ويضع تعريفها الأساسى، ثم يشرع فى نمذجتها التى تمثل جوهر منهجه الجديد، كما يتمكن تفكيره من أن يوفق بين وجهات النظر المتباينة أو حتى المتناقضة، لأنه واثق من أن كل فكرة أدبية تتضمن بحكم "ديمومتها" التاريخية رصيذاً ضخماً من الدلالات المستترة أو الواضحة التى يمكن إخضاعها لنظام "نموذج" شكلى بعينه.

تعتبر هذه المقاربة نقطة تقاطع واتصال مع أهم مظهر من مظاهر "النقد الجديد" وهو المنظور الدلائلى - الدلالى (Séméologique - Sémantique)، لأن مسلمة "النقد الجديد" هى التعددية الرمزية للنص، وفى هذه الحالة النص الأدبى، مسلمة يتبناها نقد الأفكار الأدبية ويتجاوزها بالطريقة نفسها التى يمتص بها برنامج النقد التقليدى ويتجاوزها، فبقدر ما تكون هذه العملية غير متوقعة لأول وهلة، لا يكون نقد الأفكار الأدبية - فى منطلقه وأعماق ذاته - انعكاساً فورياً أو مباشراً لـ "النقد الجديد"، كما لا يكون مطبوعاً بتأثيره المباشر، إذ ليست الاتباعية (Suivisme) مظهراً من مظاهره، فقد تولد من ضروراته الخاصة (التي توسعنا فيها أعلاه) ولا يفتأ يقابل التوجهات والمناهج الراهنة (التي ينوى الاستفادة منها دون تعصب) ويجد نفسه مرتبطاً بها بصلات عديدة.

وبما أن كل فكرة أدبية هى علاقة معقدة التركيب ووعاء لعدة دلالات، يسعى نقد الأفكار الأدبية، قبل كل شئ، إلى استكشاف مختلف دلالات الأفكار الأدبية؛ إذ باعتبار

الفكرة الأدبية غنية جدا بلزومات نظرية، فإنها تفرض مثل هذا التحليل، نظرا لكثافتها الدلالية، ويجتاز تطورها الأفقى والعمودى سلسلة متوالية من الصلاحيات الصريحة القادرة على امتصاص كل العناصر القابلة للإدماج، لذلك قد لا يكون نقد الأفكار الأدبية بالضبط إلا "منفتحا" ولا يبقى إلا كذلك، لأن الكيفية التى تشكل بها، والمتعلقة بتقنية التركيب المتسلسل باستمرار والمنجز دون انقطاع، لا تخلو من المؤقت الدائم والقابل للإلتقان دائما، ويعزز الناقد "حقيقته" الخاصة به ويؤسسها بواسطة أجزاء من الحقائق السابقة المكتشفة فى هذه الفكرة الأدبية أو تلك، كما أنه انطلاقا من الملاحظات الراهنة الموجودة على هامش المؤلفات الحديثة، يضبط جميع البراهين وينسقها لصالح هذه الحقيقة ذاتها التى "يتبناها" و"يشخصنها". إن أية فكرة لا يتم التسليم بصحتها قبلها، كما لا يتم استبعادها قبلها، ويبقى نقد الأفكار الأدبية على بعد واحد من هذين الاعتقادين، بعيدا عن أية شفرة إرشادية، فيحرص على إمكانية تحول وتمثل خصب على شكل انسجام "أيديولوجى" تركيبى، ولأن هذا المنهج مرن وقابل للتكيف وقابل للتعديل، فلا يسد الباب، ولا يمكن أن يفعل ذلك أمام أى منهج آخر أو أمام أى مكسب آخر أو أى عنصر آخر ثانوى تقريبا قد يبدو مفيدا . إنه المنهج الأقل جمودا والأكثر حرية واتساعا، إنه "منهج المناهج" بكل معنى الكلمة، وكان بول فاليرى يتحدث عن التعريفات التى تنطلق منذ نشأتها وتتطور طوال حياتها.

وبدیهى أن تعريفات نقد الأفكار الأدبية قد لا تكتسى طابعا تعليميا أو شكليا أو مدرسيا، إنها إضافة إلى ذلك تقاوم بكل منهجها مثل هذا الطابع، كما أن ما من ناقد أدبى حقيقى يسعى كذلك إلى مثل هذه الأهداف البعيدة عن برنامجها تماما، وإنما يكتفى باقتراح سلسلة من الفرضيات المجردة لعدد معين من المظاهر النظرية - الأدبية باعتبارها كمونات دلالية كليانية.

إن وضع حدود فضاء آخر داخل "النقد الجديد" يتم بالضبط بواسطة إعادة استبدال موضوع النقد ومناهجه؛ فبدل "العمل الأدبى" سيباشر نقد الأفكار الأدبية **الفكرة الأدبية** (وهى إمكانية سبق ذكرها) فى إطار منهج جديد ملائم لهذه

الانسجامية: **الفكرة = المؤلف = إبداعاً نقدياً ثانياً**، ويبقى المنطلق هو نفس الموقف ونفس العلاقة النقدية، والاختلاف الوحيد هو وبدلاً من أن نهتم بذاتية العمل الأدبي نهتم **بذاتية الشكل الأدبي** وبخاصيته النظرية النوعية، ومن هنا ينصرف هذا النقد الجديد إلى موضوعه الجوهرى، وهو، فى هذه الحالة، **الفكرة الأدبية** (المبدأ والبرنامج والموضوع النظرى الأساسى) وليس إلى موضوعه الشكلى أو العرضى (النص أو الكتاب أو المقطع الأيديولوجى - الأدبى) ذلك لأن الناقد الأدبى يواجه عادة حوالى مائة من الكتاب (عدد رمزى) الذين يتم بحث أعمالهم و"نقدها" فى شكل أبواب ودراسات ومقالات أدبية ومونوغرافيات وتاريخات أدبية إلخ، أما ناقد الأفكار الأدبية فيهتم بحوالى مائة من المشاكل المتعلقة بالوعى النظرى للأدب، فيبحثها و"ينقدها" متبعاً الخبرة الهرمنوطيقية الموضوعية بالضبط لهذا الغرض، لأن بالنسبة لمثل هذا الناقد تعتبر الأفكار الأدبية، على الأقل، مشوقة وجذابة وذات دلالة مثل الأعمال الأدبية ذاتها، وقد تخضع فى نهاية المطاف لنفس المسعى لقلب الأعراف التى تنظم التعريفات المقبولة. بالطبع هناك لذة النص، لكن هناك أيضاً لذة الفكرة، ويكمن جوهر الفعل النقدى تماماً فى رفض التعريفات العرفية و"الاعتباطية" (غير المبررة) لـ "الدليل" (= النص) الأدبى (= كلية التعريفات والمميزات الأولية التى أصبحت بفعل التكرار مستنسخات حقيقية وعبارات مألوفة ومبتذلة إلخ)، وكذلك فى استبدالها بتعريفات أخرى: لا عرفية ولا اعتباطية ومبررة بواسطة سيرورة تمييز خاصة.

ويتصرف نقد الأفكار الأدبية بالطريقة نفسها، بمعنى أنه يخلصنا من الأعراف التى تتحكم فى التعريفات الأدبية التى سبق أن كانت مصادقاً عليها ومقبولة واعتباطية أى غير مبررة، واستبدالها بتعريفات جديدة مبررة ومبرهن عليها وموثقة. إننا نقبل عرف مصطلح **العجائبي** (fantastique) غير أنه يتخذ من جهتنا مضمونا جديداً ومحدداً وواضحاً ومبرراً بدقة يعزله عن أى عرف آخر بواسطة تفكيك الصيغ القديمة وتجميع عناصرها المكونة فى حلقة جديدة، كما يبين جميع المعانى التقليدية بطريقة مختلفة، أما العرف الوحيد الذى يجد نقد الأفكار الأدبية نفسه مضطراً إلى قبوله، هو عرف

المصطلحية أو بالأحرى عرف "الاسمية" وإلا سيكون مضطرا إلى ابتكار مصطلحية جديدة مختلفة كليا لكل مفهوم أو لكل فكرة أدبية، وهو أمر يكون عدم جدواه بقدر طوباويته تماما. إذن ما العلاقات التي تربط هذا النمط من النقد بالأنواع النقدية الأخرى؟ إنها بالتأكيد علاقات وجود وتعاون، إذ يعين نقد الأفكار الأدبية، داخل الفضاء النقدي الجديد ذاته، حدود تخصصه، فهو لا يستبعد أحدا ولا يزيحه، كما أنه لا يتدخل فى المجالات النقدية الأخرى، غير أنه قد يريد فى تراتبية مثالية، أن يكون حاضرا و"حديثا" و"آنيا" أكثر من أشكال النقد الأخرى. لكن هذا لا يعطيه أى امتياز خاص، بحيث أن لكل شكل نقدي الحق فى وجود مماثل وسط تقسيم حتمى للعمليات والضرورات النقدية بقدر ما يؤدى "وظيفته" المشروعة، لهذا لا يتطابق تخصيص انشغالات نقد الأفكار الأدبية عمليا مع أى نقد آخر ماض أو حاضر أو أت ولا يتعارض معه. ومع ذلك، إذا أمكن الحديث عن صراع تعصب محتمل، فلا يعزى هذا سوى إلى "إرهاب" معين يستسلم له "النقد الجديد" وبعض الدوائر الوثوقية، المؤيدة للصيغ البالية (الانطباعية، الوضعية، الأيديولوجية بحصر المعنى إلخ)، ولو أنها مازالت قابلة للتطبيق، صيغ غير قادرة على التكيف مع الظروف الجديدة للفكر والأدب الحديثين، وتحتضر داخل قوقعتها المتصلبة البالية، فتكتفى إحداها بتأكيد: إن العمل الأدبى "يعجبني" أو "لا يعجبني". نعم هذا جميل جدا لكن ماذا يهمنى فيما "يعجب (س) أو (ص) أو "لا يعجبه"، عندما لا يكون هذا الـ (س) أو (ص) شخصية لامعة ومهمة بكل "تفاعلاتها" بما فيها التفاعلات الأدبية؟ بينما تجمع صيغة أخرى معلومات مهمة جدا وتكدسها. حسنا لكن لأى هدف؟ وما جدوى هذا المسعى التوثيقى؟ ومهما كانت النتائج التى سبق أن حصل عليها بعض المؤلفين، يطمح نقد الأفكار الأدبية إلى أن يصبح منطلقا واقعيا وممرا لكل بناء نقدي مستقبلى، فكما ينبغى علينا تصفح تاريخ بعض القضايا بأكمله للوصول إلى بعض النتائج الصحيحة، ستكون كذلك كل محاولة جادة جديدة، لإعادة صياغة الأفكار الأدبية، مضطرة - بحكم منطق التقليد، والحقائق الموجودة والمنهج الذى نتبناه - إلى عبور نفس المسار الهرمنوطيقى الذى ستصادف من خلاله حتما، بشكل أو بآخر، نفس النوع من الاهتمامات ونفس الصعوبات ونفس

المخاطر، نفس الخيبة أو نفس النجاح النسبي، ولا يقترح هذا النوع من النقد صيغا نهائية أو مواد ذات قانون وثوقى أو مخططات غير قابلة للاستعادة (التي لا تقل فى النقد الراهن)، وإنما يقدم مصطلحات المواجهة والمرجع لكل محاولة مستقبلية لاستكشاف حقل الأفكار الأدبية العالمى.

إن طموح الناقد "الجديد" هو أن يصبح بذلك شريكا جدليا، يحث على مجابهات ونقاشات حول الأفكار الأدبية، ويقدم إطارا مهما وصالحا لمجموع كل هذه المناقشات والمجادلات، إنه لا يبحث عن حل وحيد للفراة، بل يكتفى فقط بتحديد الشروط الموضوعية والنظرية والبنىوية لكل فراة محتملة، فكما نتابع نحن بالذات أبحاثنا بتفتح على كل التوثيقات والإضافات والتنقيحات الضرورية، لابد كذلك لتقنية كل نقد للأفكار الأدبية الأخرى من أن تتبع حتما نفس المنهج الدائرى، وتتطابق النتائج المحصل عليها فى المرحلة الراهنة مع طور معين من تاريخ النقد الرومانى أو الأجنبى، لكن بفضل الاندماج التدريجى لنقد الأفكار الأدبية فى دائرة هرمنوطيقية إبداعية، سترصد طبعا نتائج المرحلة المقبلة سلسلة من المكتسبات والنتائج الراهنة بأكملها وتتجاوزها. وفى هذا المعنى تبدو كل نظرية أدبية قابلة للاستمرار ومتجاوزة فى آن واحد: "قابلة للاستمرار" بالإثبات المتوالى للمفاهيم الشخصية، و"متجاوزة" بظهور مفاهيم جديدة تفوق كل النظريات السابقة غير القابلة للاستعادة وتضعها جانبا.

الفصل الثانى

الفكرة الأدبية

بعد أن قدمنا مكونات نقد الأفكار الأدبية وحافزه الأساسى علينا الآن تحديد **موضوعه النوعى** بكل وضوح لازم، ألا وهو **الفكرة الأدبية** التى تعتبر، كما قلنا، تسمية إجمالية وعرفية لكلية التأمل النظرى والأيدىولوجى للأدب أو فى الأدب، المتجلية فى جميع أشكاله (الصريحة أو الخفية). وتتموضع تعيينات الفكرة الأدبية بين حدين يتراوحان بين البساطة والوضوح والتعقيد والملازمة المبهمة، وطبقا لمنهجنا - الذى ننظر له ونسعى جاهدين فى الوقت نفسه إلى تطبيقه فى هذه "المحاولة" - يتطور تعريف الفكرة الأدبية ويتبلور تدريجيا انطلاقا من كل العناصر السابقة القابلة للاستعادة. وحسب هذا التصور، ليست الفكرة الأدبية وحدها هى التى تتشكل بالتدريج داخل تقليدها و"موروثها" النظرى الخاصين بها، بل كذلك نقد الأفكار الأدبية كله. إذن سيكون لبنائها من حيث المنطلق كلية عناصر "التخطيطية والتشكيلية" والنمذجة" الموجودة، ولو فى حالتها الجنينية، فى التعريفات السابقة والتقليدية والجوهرية **للفكرة**، إذ تتطابق العلاقة بين **الفكرة والفكرة الأدبية**، فى العمق، مع العلاقة الموجودة بين الجنس القريب والاختلاف النوعى.

إن أعم تعيين لـ "**الفكرة**" تعيين "عقلى" كما ينبغى، فى معنى المفهوم والمعرفة والفكرة التمثيلية والتأمل والحكم والرأى والتصوير و"موضوع الفكر أو وظيفته". إنه تعيين يلغى بشكل جذرى التوجهات المعيارية كى لا يحتفظ سوى بالمظاهر الوصفية،

مما ينتج عنه استبعاد جميع المعانى الميتافيزيقية والمثالية والأفلاطونية للفكرة المطلقة Idée ("نموذج مثالى"، "نمط أولى" "نمط أصلى" متعال، "مثالى"، فكرة الجميل "المطلقة" إلخ)، وبالمقابل يبقى الطابع البديهي للعالمية والتعميم لا جدال فيه (وهنا يعتبر الدخول فى تاريخ الفلسفة عديم الجدوى فى هذه الحالة)، تماما مثل الجوهر الاستكشافى والمكون و"الموضعى" والمتواتر لمفهوم "النموذج". ويمكن إدراكه منذ عصر النهضة فى تعريفات من نوع: مفاهيم مسبقة (notiones anticipates) أو شكل مثالى (Formule- la Idearum)، وربما يدرك أيضا بطريقة أوضح (حتى لو بقى المعنى الجوهرى "تمثيلية" المبدع و"تصوره" و"رؤيته الداخلية") على شكل: تصميم داخلى عموميا (disegno interno in generale)، وأفكار خيالية مصطنعة منتجة (concetti artificia- li producttivi)، وفكرة خيالية داخلية (Concetto interno) يمكن إذن أن نكتشف ضمنا منذ الآن "فكرة" "التصميم" و"المخطط" و"الحد" الواضح كاستهلال لإمكانية تشكيل الفكرة الأدبية وتنميطها وتثيمها (thématisation) وهى عمليات أساسية بالنسبة لمنهجنا.

إن دلالات مصاحبة أخرى لا تقل انتشارا وتدعيما تسمح بتطوير هذه المقدمات وتوسيعها، أى أن "الفكرة" بمعنى أوسع تعنى كذلك "المبدأ المركزى لنسق فلسفى" (= الفكرة الديكارتية). من هنا يأتى مصدر قدرتها على تنظيم "مجموعات" عقلانية وتوحيدها وتنسيقها وتجميعها، وعلى إنجاز مجموع أيديولوجى أو من الآراء، بيد أن الفكرة تتضمن فى الوقت نفسه تركيبا من العناصر العقلانية و"اللاعقلانية"، يتعلق بترابط "الأحاسيس" و"الانفعالات" و"الاعتقادات" التى لا تنتج تعدد المعنى الحتمى فحسب، بل أيضا تداخلات وكذلك التباسات على جانب من الخطورة أحيانا. ويمكن أن تصبح الفكرة، على هذا المستوى، وعاء واسعا لمختلف ارتسامات الحياة العقلية والعاطفية الموحدة داخل مفهوم - إطار، قادر على القيام بهذا التجميع أو التركيب.

إن إعادة تعريف الوجود التاريخى للفكرة وكذلك علاقاتها "الفعلية"، تجد أحسن

منطلقاتها في بعض ملاحظات المنطق الهيجلي؛ حيث تبدو الأطروحات عن انصهار المفهوم والواقع، وعن الفكرة المطابقة لنفسها، وعن الفكرة التي تمتزج بسيرورة تسلسلها بالذات، وعن الفكرة وهي تعد واقعها الخاص الذي قد لا يكون سوى ملائم ومناسب لها (وإلا سيصبح "اعتباطيا") أطروحات غنية بلزومات كثيرة، وأهم أطروحة هي بالتأكيد الاعتراف بكون الفكرة ملازمة للتاريخ، وكونها تتماهى بالتالى مع اتجاه نموها الخاص باعتباره شكل وجودها التاريخي، وهي واقع "تاريخي" يتأكد يوما في / وبالتاريخ. ومن الواضح أنه إذا تم استبدال "الفكرة" بـ "نموذجها" (في معنى سنوضحه فيما بعد) فإن ذلك "النموذج" لن يتجسد ويتوضح إلا بالطريقة نفسها، طوال تاريخه الخاص باعتباره تطورا زمنيا، وسيرورة يمتزج بها، وانطلاقا من هذه المبادئ بالضبط، تقبل الجدلية الماركسية كذلك وحدة المفهوم والواقع، والانتقال من الخاص إلى العام، واستحالة المفاهيم المجردة إلى موضوعية مباشرة، بما في ذلك تعريف الفكرة باعتباره سيرورة تاريخية - جدلية. من ثم فإن التطبيق (الفحص الدائم لنصوص ذات طابع نظري ولها أبعاد ودلالات مختلفة) يمثل في نفس الوقت معيار صحة "الفكرة" ونمط وجودها التاريخي، وإمكانية وضع تعريف "منطقي" لها "تنظمه قوانين معينة". وتعتبر كل هذه المسلمات مصدر نظرية "النموذج"، ومصدر تعريف الفكرة الأدبية أول الأمر بصفتها، موضوع النمذجة.

وتمتزج الفكرة الأدبية، في صورتها البسيطة والضيقة والمحددة بالمعرفة أو المفهوم الأدبي، وهذه تمثيلية مجردة وعامة لها مضمون جمالي - أدبي بالمعنى النظري المحض الذي يستبعد كل إعداد بالـ "أفكار" الميتافيزيقية والرمزية والنفسية (وبالأحرى كل ما يتطابق مع ذلك)، حتى ولو أن تلك التمثيلات يمكن اختزالها - تجريدا أو تعميما - إلى معارف أو مفاهيم بسيطة. ويقدم لنا فهرس أى قاموس للمصطلحات الأدبية، وأى بحث أو محاولة في نظرية الأدب مثل هذه اللائحة لكلمات/ أفكار، ومثل هذا المعجم لأفكار مختزلة إلى أبسط شكلها المفهومى مثل "الحالية" و"اللا أدب"

و"الأصالة" و"الطليعة" إلخ، كما فى مؤلفنا "قاموس الأفكار الأدبية ج I, 1973 (Dictionar de idei literare) أو فى قواميس مشتقات الكلمة وقواميس "الإطار المفاهيمى" (Conceptual framework) إلخ.

تشكل المفاهيم الأدبية، فى أعلى مرحلة العرض المقالى، موضوع تأمل أو تفكيراً أدبياً منظماً، ويتعلق الأمر بمجموع المصطلحات الخاصة بالسجل الدالى للعمليات العقلية من نوع: مبدأ، تعريف، برنامج، مشروع، مسألة، تصور، نظرية، مذهب، ولا سيما نسق أدبى وهو مفهوم أساسى، لأنه لا يحدد شكل الفكرة الأدبية (المتطورة جداً) فقط، بل يحدد كذلك "بنية" كل فكرة أدبية ممكنة، ومن الملاحظ أن الفكرة الأدبية تحتل حيزاً واسعاً أكثر من المفهوم: إنها باختصار، "نسق نظرى" يمكن نمذجته وقوامه مبدأ أدبى معين.

إذن تظهر الفكرة الأدبية بمظهر "نسق" مركب من "نواة" هى بمثابة معناه الرئيسى و"برنامج" (أى "النمط الأصلى" للفكرة، وهو مفهوم سنفصل القول فيه فيما بعد) ومركب كذلك من كثافة وطاقة دلالتين قصويتين، ومن تجميع معانٍ متقاربة أو مشتقة أو مشتركة أو ثانوية، مرنة على الدوام وفى نمو متواصل، ويقتضى طابع الفكرة "النسقى"، بالضرورة، التنظيم والملاءمة الداخلية، واستبعاد العناصر "الاعتباطية" فى إطار بنية تخضع، مبدئياً، للتخطيط والتجميع و"البناء" وبالتالى لـ "النمذجة". وتأخذ الفكرة الأدبية، فى الواقع، مجراها (أو على الأقل يمكن إدراكها بشكل واضح وملام) طبقاً لـ "منطق" خاص وملام، من خلال انسجام عناصرها المكونة وترابطها الكليين، فتصبح تلك العناصر مصنفة فى مجموعة تضم جميع العناصر الجديدة القابلة للتمثل وتخضعها، وتتغير تدريجياً بقدر ما تدمج تلك العناصر.

إذن سيكون لبنية الفكرة الأدبية - لنردد، نحن أيضاً، ذلك الانفصال - بعد مزدوج، **تزامنى** (تخضع سيرورتها لمنطق داخلى ولا يحدث تسلسلها إلا فى اتجاه واحد "محدد" ومدرج فى المسلمات) و**تعاقبى** (كلية الرواسب والمكتسبات والإضافات

والفروق التى تنضاف فى غضون ذلك، والتى تثرى الفكرة الأدبية وتنسقها باستمرار). من هنا يأتى مصدر اللبس والغموض الأصلى لكل فكرة أدبية بصفتها "بنية" ذات نزوع مزدوج: تخطيطية وعالمية ثم فوق تاريخية وتاريخية فى نفس الوقت، وبالتالي خاضعة لتكييف معين وضمنيا لنمو غير متواصل، لا يكون ممكنا إلا داخل نسق معين قادر على تأسيسها وتنظيمها.

وتمتلك الفكرة الأدبية، بحكم طابعها النسقى، كل خاصيات التركيب البنىوى، وتبرز قانونا ذا "بنية" حقيقية، أى مجموعا منظما ومتماسكا يوجهه مبدأ موحد، عناصره متوافقة وظيفيا، وهذه هى السمات الجوهرية لكل "عمل" أو "إبداع" (فصل 3.7)، فما النتائج التى يمكننا استخلاصها من ذلك؟ إن الأفكار والأفكار الأدبية أعمال، أى "تأليفات" و"إبداعات" أصيلة تتطابق جوهريا مع العمل الأدبى، وفكرة الشكل معبرة تماما مثل شكل الفكرة، ونظرية الإبداع تعادل تماما الإبداع ذاته، والابتكار النقدى - الجمالى على هامش عمل ما ليس أقل "إبداعية" من العمل المنقود، أما فى حالة العكس، فمن المستحيل قبول إمكانية "إبداع" نقدى وجمالى إلخ مساوٍ نوعيا للعمل المنقود، حسب مبدأ عمل أدبى ممزوج بأعمال أدبية أخرى (artifex additus artifici) أو "إبداع داخل إبداع" أو "عمل فنى تكون مادته عملا فنيا آخر" إلخ. ومع هذا الاختلاف تحصل الانسجامية على مستوى البرنامج والإوالية البنىوية وليس على مستوى التقنية أو الوسائل المستعملة، وتظل الفكرة الأدبية فى كل حالة شكلا روحيا مستقلا عن النشاط التطبيقي للإبداع الأدبى، وقد تكون العلاقة علاقة تقارب أو تباعد، وعلاقة هيمنة أو تبعية وعلاقة نقص أو استعلاء، لكن قد لا تكون، فى أى حال من الأحوال، علاقة تطابق، ومع ذلك لنشر إلى أنه أحيانا، بل فى الغالب، يبدو الوعى الجمالى أسما من الإنجاز الأدبى، وهذه حالة - من بين حالات أخرى - كل "الطليعيات" المهمة والمبدعة من الناحية النظرية (بيانات وبرامج ومجادلات) أكثر من الناحية الأدبية المحض، وهذا مثال على ذلك، فإذا فحصنا وعى الشاعر الرومانى ألكسندر ماسيدونسكى (A. Macedonski) وبرنامج الجمالين فى كليتهما، فإنهما

يتجاوزان غالبا إنجازه الأدبي بمعناه الخاص، وذلك فيما يتعلق بسمو أفكاره ومقاصده الجمالية، وهناك أيضا الحديث أحيانا وفي نفس الوقت عن "شعر الأفكار" (أى ميث الرؤية المبدعة الملهمه والجامحة والتنبؤية مثلا).

إن تصور الفكرة الأدبية باعتباره "شكلا" نظريا يديم دلالة معانٍ أخرى قديمة للفكرة التى قد لا تستطيع تفادى هذا المفهوم بسبب نفس الأسباب البنيوية الخفية، ويطورها، بمعنى أن كل نظام مادى أو روحى يقتضى "شكلا" معيناً ويتجسد فيه فى نهاية المطاف (التشكل، الشكل Conteur، الصيغة النوعية إلخ)، يستتبع الشكل الداخلى الفكرة. شيسرون، فن الخطابة 10 (Has rerum for mas appe- lat idea) الفكرة هى الشكل الداخلى الذى يكونه الذهن (بتشيكو Pacheco) (idea es la forma interior que forma el entendimiento)، التصور الداخلى (in- nere form vorstellung) الشكل الباطنى (forma plas matrice) إلخ. ويكمن تميز شكل الفكرة الأدبية فى مظهره المفهومى - المنطقى، من هنا يأتى مصدر إمكانية تشكيل مقولى. إذ فى الحقيقة أن الفكرة الأدبية تتحول بطبيعة الحال إلى مقولة معينة بحكم طابعها التعميمى والدائم على درجات من التجريد، وتدمج فى نمطية هى نوع خاص جدا من العالمية (Universalia) دليلها النصى الدائم لا جدال فيه. هكذا تنزع حركة الأدب النظرية إلى الاقتصار على عدد محدد وثابت من "المفاهيم الرئيسية"، أى المبادئ الجوهرية للتفكير الأدبى، والمفاهيم المركزية للأنساق والنظريات والفنون الشعرية" فى كل زمان ومكان.

لا يمكن إذن أن تكون سلسلة من الحقائق الجمالية الجوهرية والضرورية لا "كلاسيكية" ولا "حديثة" ذلك لأن أفكارا من نوع: إبداع وذوق وجميل إلخ، هى فى الواقع "أزلية" ولا "زمانية" (وسنرى فيما بعد فحوى ذلك). فهيكل فكرة "كلاسيكى" يبقى ثابتا لأنه مركب من سلسلة من الخاصيات الثابتة، أى أنه قديم ومهم وجوهري وقيم ودائم ومشهور ومثالى وموضوع دراسة إلخ، وهذا ما يحدد، انطلاقا من درجة معينة من التجريد، عامل التكرار الذى تزداد أهميته، وعامل الانسجام والثبات، وأخيرا عامل

"الدائرية" وفي أعلى مستويات الفكرة يفترض الفكر الأدبي مسبقا، بفضل إواليته الداخلية، تحقيقية تدور على شكل حلقة (إذا تحدثنا مجازيا)، وترسم "منحنى مغلقا" و"دائرة" وتصادف أو تعثر حتما على سلسلة من المواقف "الموضعية" و"العبارات المبتذلة". من هنا، يأتي نزوع الأفكار نحو التعميم و"التعميط"، ومن هنا كذلك يأتي ميلها المقولي ونزوعها نحو الاندماج في "صنف" محدد تحديدا جيدا.

وهناك تمييز بين مقولتين جوهريتين على أعلى مستوى التصنيف العام للأفكار الأدبية: (١) تأملات أدبية متضمنة في أعمال أدبية، (٢) تأملات أدبية عن أعمال أدبية، موضوع بعضها هو المضمون الصريح أو الضمني المنتمى لدائرة الأفكار الأدبية في الأعمال الأدبية (بل لكل جنس آخر أيضا)، وموضوع بعضها الآخر هو التأمل النظرى في الأعمال الأدبية، فى أشكال نسقية أو منظمة أو غير مترابطة، غير أنها مقصودة دائما - أى شكل من أشكال برنامج نقدي - نظرى، كما أن بعض تلك التأملات يكون "أفكارا فى الأدب" وبعضها الآخر "أفكارا عن الأدب"، مع إمكانية - مؤكدة فى كل مكان - لتداخل معين: أعمال أدبية بأفكار طبيعية أو معبر عنها بشكل واضح حول الأدب، وأعمال نظرية بأفكار طبيعية أو صريحة حول الأدب. فالوضع المعقد، والشهير نوعا ما كذلك، الذى تتميز به هذه المقالة الأولى من التأمل يستدعى بعض التوضيحات.

إن الأفكار الأدبية، فى وجودها الكامن، التى تمثل مسبقا وعيا جماليا معينيا غير مصرح به ومجرد من تشكيلات صريحة أو منسقة، تتطابق فى العمق مع ما يسمى أحيانا فى تاريخ الأفكار بـ "أفكار فى حالة انحلال" و"أفكار مفسوخة". إذ تمتلك عدة أعمال أو عدة مجموعات من الأعمال الأدبية مركز ثقل وتقارب، وفكرة نووية خفية يكشف عنها نقد الأفكار الأدبية بواسطة حفريات لا مناص منها للوعى الأدبى، تنقب طبقاته بشكل يزداد عمقا، أما فى حالات أخرى فإننا لا نواجه سوى أفكار عرضية أو إضافية غير قابلة للاندماج فى رؤية موحدة، إلا أنها مهمة ضمنيا وقد تنهيا لتطورات لاحقة وتظل فى حالة بدائية، من هنا لا بد من استعادتها و"تجديدها"؛ ذلك لأن

التأويلات الوثوقية لكتاب "فن الشعر" لأرسطو لا تفتأ تردد سلسلة من المسلمات والكمونات الفعلية للنص، وتعيد تنظيمها بروح عنيدة و"اتباعية". وهناك فى الوقت نفسه أفكار صريحة، غير أنها مبهمة كما هو الحال بالنسبة لمختلف أشكال "الذوق" الأدبى، والمسلمات النظرية للإبداع و"الشاعرية" أو "الوعى الجمالى" الملزم لهما، بالمعنى الذى تشير إليه عبارة مدام دى ستال (Madame de stael): "يصنع المرء الشعر دائما بموهبته" أو بالمعنى الذى تدل عليه لفظة "البراعة الفنية" (kunstwollen) المزعومة فى مرحلتها الحدسية والكامنة، كما تشهد على ذلك الصراعات التى تبرز بين "شاعرية" شاعر ما و"شعره"، والتناقض الذى نلاحظه أحيانا بين "المشروع" (الجمالى) للعمل الأدبى وإنجازه (الشكلى). (وهذه ظاهرة واضحة على كل حال فى الأدب الرومانى أيضا من خلال الأعمال الأدبية لإيمنسكو (Eminescu) المنشورة بعد وفاته). وكان ميكيل آنج (Michel - Ange) يمارس نوعا كلاسيكيا مثاليا، ومع ذلك لم يطلق عليه أبدا اسم "كلاسيكى". وحتى دون استعمال مصطلح محدد معارض ("رومانسى" فى هذه الحالة) كان للقرن ١٨ ميل إلى رفض المفاهيم النقدية والشعرية الكلاسيكية الجديدة (néo - classiques)، متمسكا بسلسلة كاملة من الحجج السالبة المتضامنة، فكيف يمكن فهم الفن التقليدى والبدائى (الرمزى والميثى) وتأويله، دون فهم موضوعه الرمزى والميثى والنمطى الأصلى وتعريفه وفك رموزه؟ إن مماهة هذه الأفكار الأدبية الداخلية والمنتشرة - بل النشيطة والمتكتلة - تكون بالضرورة جزءا من برنامج نقد الأفكار الأدبية ذاته، وهذا دليل إضافى كى يكرس هذا البرنامج نفسه للأفكار المتضمنة فى "ثيمات" و"خوافز" الأعمال الأدبية التى يمكن إعادتها إلى تجريدات فى حقل النظريات الأدبية المفهومى والمعجمى، وذلك على مستوى أوسع كذلك.

هناك أخيرا، صنف من الأفكار الأدبية أشمل من الأصناف الأخرى، له قيمة "تمثيلية" و"نمطية" تعادل قيمة عمل أدبى أو نوع من الأعمال الأدبية أو تيار أو حقبة أدبية أو روح عصر (Zeitgeist) أو بنية اجتماعية، إنها الأفكار/الرموز أو الأفكار/الأنماط التى تمتلك وظيفة استقطابية ومثيرة وفعالة (أفكار قوية وأفكار عليا

من نوع: **طلیعة، رومانسية إلخ**) كما تمتلك أيضا وظيفة تفسيرية (**أفكار رئيسية**) وتوضيحية ذات ذهنية أدبية نوعية أو عادية (**أفكار - رموز من نوع: أصالة، تفرد جیدى** [نسبة إلى أندری جید] **بوفارية، بونكشوطية إلخ**) . ويمثل ميل الأفكار الأدبية النمطی هذا المسلمة الجوهرية لـ "نمذجتها" النسقية، مهما كان الصنف الذى تنتمى إليه.

وتقدم سلسلة كاملة من العناصر، المنتمية إلى دائرة علاقات فكر/ لغة، التفسير الأساسى لطابع الأفكار الأدبية المقولى:

١- تمتلك إوالية الفكر واللغة بنية مقولية ذاتية، ذلك لأننا لا نصادف فى بداية سيرورة الفكر سوى المفاهيم العامة جدا والمجردة، أما اللغة فإنها تستبعد الخصوصيات الفردية، وتعبّر أولا عن المقولات والمفاهيم غير المركبة وغير القابلة للاختزال، التى لا تتوافق مع شكل مواضع التجربة الواقعية إلا فيما بعد، ينتج عن ذلك ميل نحو الاستقرار والثبات والتواتر المقولى، وميل نحو تكتل "اشتقاقى" للكلمات ("مشتقات" المفاهيم).

٢- إن كل مصطلحية - وفى هذه الحالة المصطلحية الأدبية - تنم عن قدرة كبيرة على التوحيد، من الاختلاف إلى الائتلاف وإلى المبادئ والقوانين والمقاطع والارتباطات المستقرة والتجريدات والتعميمات القادرة على انتقاء "عالم" بكامله، أى "عالم" نظرى - أدبى تختلف أساليبه وفوارقه الدلالية اختلافا كبيرا، وعلى حصره فى كيان نظرى - شفهى واحد، والنزوع الجوهرى هو دوما نزوع "جدرى" إنه يميل دائما إلى الرجوع إلى "المنابع" وإلى الانتساب إلى "أصوله" أساسا وباستمرار، أى الانتساب إلى "مشتقه" النظرى - اللسانى النوعى.

٣- إن كل تعميم لمظهر خاص من مظاهر الفكرة الأدبية، فى أحد أشكاله التجزئية والتاريخية، يصبح بشكل ألى خاصية أساسية للفكرة الأدبية المحددة فى كليتها كنسق وبنية، وتضفى هذه البنية صفة معينة على كلية السمات الخاصة القابلة

للتعريف أثناء تحليلها طوال المسار التاريخي للفكرة الأدبية، وتنسقها وتعممها، ثم تنتقل تلك الصفة الجوهرية إلى مرادفات الكلمة / التعريف، وإلى كل مراحلها وكل مستوياتها الدلالية.

٤ - تبدو دائرة الأفكار الأدبية، دوماً وحتماً، أوسع من دائرة المفاهيم التي تؤلفها أو التي تعرفها، وذلك لأن الفكرة الأدبية تسبق وتشكل مقدماً المفهوم الخاص بطور من أطوارها السابقة الممكنة أي طورها الجنيني أو التجزيئي أو الكامن (من حيث هو كمون كامل). وهكذا يظهر العديد من العناصر الأساسية (إن لم تكن كلها في بعض الأحيان) المؤلفة لمفهوم مبلور ومحدد تماماً في حقبة تاريخية محددة (الباروك والكلاسيكية، والأصالة والواقعية والرومانسية إلخ) ، وتتوضح وتنتشر وتتم مناقشتها، وتكون محل جدل غالباً قبل التلفظ شفهيًا (Experssis Verbis) بالمفهوم المقصود الذي تظل "نسبته" مشكوكاً فيها دائماً، فمن يستطيع الادعاء بأنه أول من اكتشف أو استعمل مصطلح الباروك أو التصنع مثلاً؟ فلا يرتبط أبداً وجود فكرة أدبية وتاريخها ومصيرها، بشكل أساسي ومحدد بوجود الوسم الشفهي الذي يدل عليها أو عدم وجوده.

وتطرح هذه الحقيقة مشكلة الاسمية، مثلما تطرح كذلك مشكلة الشكلية المصطلحية، وهما موقفان نرفضهما في نفس الإطار؛ إذ ليس تعريف الفكرة الأدبية، في نظرنا، مجرد خداع لفظي (Flatus voices)، ولا يمكن أن يكون كذلك في أي حال من الأحوال كما يزعم البعض، لأن الأفكار الأدبية ليست في تشكيلها مجرد أسماء (Nomina) أو علامات اعتباطية - عرفية أو اتفاقية لحقائق أدبية أو معادلات نظرية مستقلة وغير متماسكة لك "وسم" الشفهي الذي يعينها، أو غير موافقة لهذا "الوسم" الذي "يسمّيها" ويكرسها بعرضها للتداول، لقد كان من اللازم في حقبة معينة، ترجمة كلمة إغريقية (قواعد اللغة "Grammatica") لكي تظهر إلى الوجود كلمة "أدب" (Literature) غير أن الحقيقة "الأدبية" كانت موجودة طبعاً قبل ظهور هذا الترسيم اللساني بكثير. هكذا يبدو لنا أنه من العبث الادعاء بأن ظواهر وأفكاراً طليعية

لم توجد قبل ظهور مفهوم الطليعة (خاصة) قبل رسوخه فى القرن ١٩، وأن أفكارا وظواهر واقعية محددة ومدركة كما هى، لم تظهر قبل الاستعمال النصى الأول لمفهوم الواقعية (فى نهاية القرن ١٨). إن هذه الظواهر متصلة بكل نتائج التسمية، أى اللغة النقدية التى تنميتها والمعاجم التى تستقبلها والأكاديمية أو هيئة التدريس التى "ترسمها" إلخ، ومن الواضح أنه ليس المفهوم هو الذى يخلق الفكرة الأدبية بل الفكرة الأدبية هى التى تستقر فيه، ويقتصر هو على تحديد لحظة واحدة من لحظات سيرورة النضج النظرى الأدبى الكبيرة وتوضيحها وتدعيمها، فتدخل فى كل مفهوم أيديولوجية أدبية معينة "وجمالية" معينة، وإلا سوف نكون ملزمين بأن نقر (وهذا غير معقول) أن أول واضع لمصطلح أدبى قد ابتكر من عدم (Ex nihilo) الحقيقة الجمالية - الأدبية كلها التى يتضمنها ويحددها ذلك المصطلح، ولو أن تلك الحقيقة قد أكدتها وحددتها مرادفات معينة بطريقة جزئية أو ناقصة أو تلميحية قبل ذلك بمئات السنين، كما يحدث فى أغلب الأحيان، لذا يكفى أن يوضع تاريخ جيد للأفكار الأدبية كى تنهار كل المفارقات من هذا النوع كما ينهار صرح من ورق، لا سيما وأنه حتى بعد ظهور المفهوم ورغم استقراره وقبوله المعجمى والاسمى، فإن مضمونه لا يفتأ يتغير، وهى ظاهرة تعتبر جزءا من التجربة المألوفة، هكذا تظهر تحت وسم الواقعية تحديدات وفروق ومعانٍ جديدة واضحة أو مبهمّة بقدر ما كانت عليه قبل ظهور مفهوم الواقعية بمعناه التقليدى، وتبنيّه على مستوى أوسع، ولا يضع هذا المفهوم أبدا حدا لسيرته المستقبلية، وبالأحرى لسيرة الفكرة التى تطابقه مادام حقا يعبر دائما عن شىء آخر (حتى وهو لا يضيف إلى ذلك إلا فرقا بسيطا) ولو أنه - من الوجهة الشكلية / المعجمية - يتظاهر بأنهم استقرار ممكن ويوحى به.

ينبغى كذلك استبعاد، على الأقل فى المجال الذى يهمنى، ميل بعض اللسانيين الذين لا يعترفون ولا يدرسون سوى الكلمات، بدعوى أن "الأفكار" (بل مصطلح فكرة) تكون غير ملائمة (Misnomers) وبدون دلالة وبلاغية وخالية من كل مضمون تماما، ففى رأيهم أن المتكلم لا يستعمل أفكارا بل كلمات - أصوات فقط باعتبارها الحقائق

اللسانية الوحيدة الموضوعية والمشروعة، أى أن مصطلح **فكرة** لن يكون مع ذلك سوى مرادف تقليدى ومبهم لمصطلح "**شكل لفظى**" (Speech form) ، وحتى لو أمكن قبول تشكيلية الكلام القصوى والتوسيم الرمزى أو وجود أفكار رياضية - جبرية - هندسية فى هذا التصميم المعجمى، فإن الفكرة الأدبية - بحكم طابعها الخاص فى البنية الشفهية المعقدة - لا تستبعد نسق إحياءات الكلمات - حاملة - الأفكار، بل بالعكس تتمضنه بأكمله. ومع ذلك فمن المستحيل، من الوجهة النفسية والجدلية، فصل الفكرة عن الكلمة. وكان فريدريك شليغل (Fr. Schlegel) يقول من قبل إن كل "لفظة" هى روح متبلورة وموضحة (Fixirter Geist). من هنا فإن عزل الفكرة عن الكلمة، والمداول عن الدال، والكلام عن وجوهه "المادى" يعنى نفى إمكانية تلاقى وتركيب الفكرة والكلمة "الصحيحة" أو "الشئ" الذى ينشأ ويصبح كلمة بفعل تلفظه الشفهى ذاته. فإذا كانت الأفكار، حقا، أعمالا أدبية، فإنها ضمنيا أعمال أدبية شفهية، إنها إذن "أعمال" تتركب من كلمات وتركبها كلمات، بوظيفتها الثلاثية: التمثيلية والدلالية والإيحائية، وتتعرف النظرية، التى ترى أن الفكرة "صورة مستهلكة" وبلغت "مرحلة تجريدية"، ضمنيا بأن للأفكار أصلا شفهيها هى كذلك، ولأن الفكرة - الكلمة أثر من آثار الصورة (الإنتاج، الإبداع، "العمل" الفكرى) فإنها تعود - وعلى مستوى عال - إلى حالتها القديمة، المحولة والمبررة على صعيد التجريد غير المحتمل، وترفض الفكرة المدركة من حيث هى "استعارة قاعدية" (Basic metaphor) نفس التصور (لا سيما وأن هذا التعريف لا يزال رائجا). وتقع الفكرة الأدبية فى بعض الظروف على صيغة تفرض نفسها فى صورة نقدية حقيقية (كما قال بول فاليرى: الشعر = صناعة غريبة)، وفى هذه الحالة يجتاز نقد الأفكار الأدبية من جديد، فى الاتجاه المعاكس ، المسار الذى سلكته الأفكار، أى انطلاقا من الفكرة (الصورة المستهلكة) إلى الصورة الحية والأصلية.

إن رفض الاسمية لا يستبعد إطلاقا اسمية الفكرة الأدبية وتخصيص "اسم" لها أو "وسم" شفهى يتخذ شكل تعريف مصطلحى، كما أن نظامها "الموضوعى" (المقبول كما هو) والاعتباطى (بمعنى غير المعلل) فى آن واحد، ليس من شأنه أن يمنع إثبات

صحة الأفكار الأدبية، ودراستها دراسة نسقية بصفتها حقائق منظمة ومبنية، لها وجودها الخاص بها، ونزوع أساسي نحو "النمذجة"، لأن تكون المفاهيم الأدبية الحيادي المشخص يبقى انشغالا خارجا عن تعريف الحقيقة الباطنية والبنوية للفكرة الأدبية، وهذه مسلمة جوهرية لنقد الأفكار الأدبية، وسواء كانت الفكرة الأدبية عرفية أو غير عرفية، اعتباطية أو غير اعتباطية، فإنها موجودة أولا، وتشكل حقيقة لها وضع نوعي ينبغى الكشف عنه وتحديدته تحديدا ملائما قدر الإمكان.

إن العملية ليست بالأمر الهين، وذلك لسبب آخر هو أن الفكرة الأدبية تمثل مستودعا واسعا، أو وعاء لدلالات تحدث تعدد المعاني على نطاق واسع بواسطة قدرتها الدائمة على التشكل من جديد والتنوع والنمو. إنها نتيجة لتوسع وانتقال دلاليين متواصلين؛ لذلك فإن اللحظة "التكوينية" ليست قطعية أبدا؛ بمعنى أن تغيرات المسار التاريخي تتجاوز كثيرا وباستمرار هذه المرحلة. ينبغى كذلك إضافة أن إعادة التنظيم فى إطار "النموذج" تقتضى دائما تحولا داليا جديدا وعميقا، ويبدو أن حركة مناسبة تناسبا عكسيا تشرف على كل هذه السيرورة، فكلما مالت الفكرة الأدبية إلى أن تؤسس نفسها وتتشكل كوحدة، مال محتوى دلالاتها المتنامى إلى الإخلال بتلك الوحدة، أما تعدد معنى الفكرة الأدبية الصريحة أو الخفية فينتج عن ظواهر معينة:

١- لا تنشأ الأفكار الأدبية (ككل الأفكار) أبدا على انفراد إلا تجريديا، وقد تدمج فقط فى شبكات مترابطة وفى حقول لسانية "معينة"، ويلاحظ أنه حول نواة دلالية متقلبة نوعا ما وملتبسة وغير ثابتة وقابلة للتفكك، يتجمع حقل ترابطى واسع وغير مستقر، وتكاثر طفيلى تقريبا يغير معناها الأولى حتما ويشوّهه، وتسهم الترادفات والجناسات المضمرة أو الواقعية والصلات وتداعيات الأفكار (Science /conscience , Connaissance/ co -naissance)

وسلسلة الوجود الكبرى إلخ (the great chain of being) فى تزايد الكثافة الدلالية للمصطلحات الأدبية، كما تسهم ضمنا فى تعميمها وغموضها الدائم.

٢- تحدث تداعيات الأفكار **تداخلات** فى المعانى وكتلات وتشابكات وتراكبات كاملة أو جزئية، وهى دوائر دلالية تحاول أن تتقاطع فى نقاط مختلفة، بواسطة ترابطات وأنساق من العلاقات قابلة لتوسيع مضمون مفهوم أدبى ما، وتعقيده فى نفس الوقت، ويقدر ما ترتبط الفكرة الأدبية بسلسلة أخرى من الأفكار الأدبية بكاملها وتتوحد معها، يصبح تمدد دلالى معين حتميا، لأن تراكم العلامات يسبب، بشكل ألى، تداخل الدلالات. من هنا تتوحد فكرة **الرومانسية**، فى الزمان والمكان، مع فكرة **العبقرية** **والفرادة** والإلهام إلخ، ونلاحظ فى كل نقطة تقاطع جديدة توسع الدلالات وانحرافها وانتقالها من خلال **انعدامات** الدلالات الجديدة وتلاحقاتها، ومن خلال تعديلات تصيب الدلالات القديمة التى تكتسب فروقا جديدة بواسطة التحام دلالات جديدة وقديمة مجتمعة فى تركيبات أخرى.

٣ - هكذا يصبح مضمون الأفكار الأدبية ناقصا بالتحديد، وخاضعا لتغيرات وتحولات وتطورات وتنقلات متواصلة، وهى ملاحظة لا تخلو - حقا - من ابتذال، ويمكن تسجيل فى نفس المجال عدة تحويلات ضمن دوائر متنافرة، وأحيانا بعيدة جدا عن المنطلق. إن نتائج عدم استقرار الأفكار الأدبية وتغيرها و"أرختها" لخطيرة، كما سنرى فيما بعد، وذلك لسبب بسيط هو أن **الفكرة الأدبية تمتزج بدلالاتها التاريخية الخاصة بها**، وقراءتها وفك رموزها يشكلان موضوع نقد الأفكار الأدبية ذاته، بحيث عليه أن "يفسر" إوالية ظاهرة عدم الاستقرار "التاريخى" هذه ويصفها، وكذلك التحول الدلالى المتضمن فى/ ويتعاقب نصوص الأفكار، يقول زومطور (Zumthor) : "إن آثار تعدد المعانى تبدو أحيانا عابرة، غير أنها من القوة بحيث تتعادل، على المستوى التزامنى، مع جناسات معينة".

٤ - تحدث كل التحولات الدلالية البارزة فى نقاط حاسمة من المسارات التاريخية للأفكار الأدبية ، وهى المراحل الفاصلة لكل سيرورة تكثف متعدد المعانى "حينما يتغير معنى مفهوم ما، أنئذ يمتلك أكثر من معنى"، وتتناسب هذه الخاصية تناسبا طرديا مع

عامل التغير والتوسع الدلالي. من هنا تأتي ضرورة الكشف عن كل تلك النقاط الحاسمة للمفصل وتحديداتها تحديدا دقيقا.

٥ - إن العلة الأصلية لتعدد معاني الأفكار الأدبية، حسب الظروف، **مألوفة** وقصدية وسياقية، أو **مألوفة - قصدية - سياقية** بواسطة تداخل إرادي؛ فالمعاني الرائجة أو الغامضة أو الشخصية عموما، ومقاصد مرسل الأفكار الأدبية وبرامجها (مشاريع فكرية، برامج نظرية)، والسياقات التي يتم التعبير فيها عن هذه الأفكار، تبدو محددة مهما كانت الظروف. ونقصد بـ "السياق" كلية التحديدات ذات الطابع "التاريخي" (الرؤية للعالم Weltanschauung بلزوماتها ذات الطابع الأيديولوجي والاجتماعي والفردى وغيره) التي تتشكل فيها الأفكار الأدبية، وتخضع لسيروية ضرورية من الارتباط والتوافق والانكسار والتقييم النوعي والتأويل و"إنتاج المعاني" إلخ. هكذا يكون عمر الأفكار الموضوعي - التاريخي سياقيا بشكل أساسي ومحدد. إن أهمية السياق "التاريخي" الذي يحدد حياة الأفكار وموتها، حاسمة إلى هذا الحد بحيث يتطلب هذا المظهر في العمق تحليلا نوعيا (الفصل VII).

٦ - ينبغي عدم الاعتقاد أن الأفكار الأدبية تبقى دائما مجرد خطاطات نظرية لا معنى لها وتجريدية ليس إلا، فتعدد المعاني هو أيضا نتيجة "للالة" العاطفية التي تحيط بها، ونتيجة لبعض الإحياءات الخفية ذات الطابع العاطفي والانفعالي والشعوري، إذ تمتلك كل فكرة "شحنة عاطفية" و"إثارة ميتافيزيقية" و"تكثيفات شعورية" معينة إلخ.

٧ - إن واقعية الفن المحسوسة التي "لا توصف" تتحدى بالأحرى التحديدات المفهومية الصارمة، فتدخل الصورة والمفهوم في صراع يبدو عقيما، لأن الحل النهائي يكمن في اختيار معين، وفي آخر المطاف نكون ملزمين على أن نختار بين "يقينيات" خيالية - عاطفية، و"يقينيات" عقلية - مفهومية. (مجلة (Aut - aut)، وينتج عن ذلك ظاهرة عدم تلاؤم دائمة، وعدم التحام أساسي وكامل بالموضوع. فقد تساءل باسكال (pascal) لماذا يوجد "جمال شعري" فقط ولا يوجد جمال "هندسي" أو "طبي"؟ غير أن

"موضوع" الشعر مجهول، بخلاف الهندسة والطب، فهو يجهل أين تكمن "حجته" وما هو "النموذج" الطبيعي للشعر، ولعدم توفر مثل هذه "المعرفة"، وبعد استنفاد جميع الوسائل، "قد تم ابتكار بعض المصطلحات الغريبة... وسميت هذه الرطانة بالجمال الشعري"، وهى حالة نمطية نصادفها طوال تاريخ الأفكار الأدبية، كما أن تعريف "الذوق" - المرتبط بالتقلب والغموض (كما يرى بورك E. Burke) - يصطدم بصعوبات مماثلة، بمعنى أن "الذوق والنقد والعبقرية كلمات تستعمل عادة وقد لا ترتبط بأية فكرة واضحة؛ لذا "من الضروري توضيح دلالاتها بشيء من الدقة" (هيو بلير H. Blair). إننا نقدم عن قصد شواهد بالأحرى ناذرة مثل: الواقعية والمثالية، وهما مصطلحان أسىء شرحهما وأصبحا غير مفهومين تقريبا حتى بالنسبة للفنانين أنفسهم". (برودون J. P. Proudhon).

وبالأحرى قد نقول: إنهما غير مفهومين خاصة بالنسبة للفنانين الذين لا يعبرون عن أفكارهم إلا بصيغ حدسية ذات دلالة شخصية بحصر المعنى.

٨ - وبسبب هذا العدد الكبير من الإحياءات العاطفية والحدسية والمجازية، يصبح محتوى المفهوم دائما، فى مجال الأفكار الأدبية، أكثر تعقيدا وغنى من تعريفه الشكلى، فالفكرة الأدبية "تقول" أكثر مما تستطيع إيصاله لنا شفهيًا، لأن رسالتها تقريبية بالتحديد سواء بالكمون والغزارة أو الإطناب، وهذا ارتباك حقيقى متزايد، لأن كل محاولة استكشاف أو شرح أو توضيح تستخدم لغة نقدية معينة تولد بنفسها إحياءات ومقاربات أخرى فى سلسلة لا نهائية تتضخم شيئًا فشيئًا، وفى سيل حقيقى من المعانى التصاعدية مراقبتها تزداد صعوبة.

٩ - تؤدى غزارة المعانى حتما إلى الصراع فيما بينها ومناقضة بعضها البعض، حيث تنسب غالبا إلى نفس الكلمة معانٍ متضاربة أو متناقضة كليًا، وليس تعدد المعانى المتعارضة الذى تتميز به المفاهيم والنصوص هو كذلك اكتشافا حديثا (أفلاطون كراتيلوس. 437 أ) بل هناك مذهب بأكمله كرسه التقاليد القديمة حول وجود المعانى الحرفية والرمزية والباطنية والصوفية فى نفس النص المقدس الواحد، وهو

مذهب أخذه فيما بعد، كلياً أو جزئياً، تفسير النصوص الدنيوية. وتتضمن كل فكرة أدبية معنى "مألوفاً" وآخر "تقنياً" كما تتضمن أبعاداً تاريخية وأخرى جمالية، وتداخلات يستحيل توحيد قاسمها المشترك، **فالكلاسيكية** على اعتبار أنها مذهب أدبي، **والكلاسيكية** على أنها ظاهرة تاريخية - أدبية تشكلان حقيقتين ليستا مختلفتين تماماً فحسب، بل أحياناً متناقضتين كلياً، وإذا كانت **المحاكاة** تعنى "النسخ" و"الإبداع" فى نفس الوقت، فإن **الإبداع** يقتضى بدوره **فعل** الإبداع وكذلك حصيلة ذلك الإبداع أى **العمل المنتج إلخ.**

١٠- يحدث التناقض التباساً كبيراً فى المعانى، ويخلق مجموعة كاملة من التراكمات والحقول المتشابكة، ومجموعة من الترادفات المشروعة والمقرطة تقريباً من الصعب توضيح كل فروقاتها وكل لزوماتها الخفية أو الصريحة، إنها إذن حلقة مفرغة، وقد نشأ نقد الأفكار الأدبية من ضرورة مقاومة هذه الوضعية المؤلمة: أى أنه نشأ من إحساس بالحيرة والفوضى والفتنة المفهومية، لأن البلبلة السائدة فى المصطلحية كبيرة إلى حد الإفراط، والالتباسات محيرة أكثر من اللازم، لكن ينبغى، من جهة أخرى، أن نقر لأصدقائنا القدماء بصواب قولهم: "الموهبة والذوق والتفكير والعقل السليم أشياء مختلفة وليست متعارضة (لابروير La Bruyere) ، لكن أين "تبدأ" وأين "تنتهى" فكرة **النوق** وكل الأفكار الأخرى؟ فتعين حدود الأفكار الأدبية بشكل أدق، وتعريفها وتخليصها قدر الإمكان من الالتباس، تلك هى بالضبط غاية نقدنا (المثلث).

١١- يولد التباس المعانى **الإسراف** فى المعنى، وهى ظاهرة تأخذ أبعاداً كبيرة، وإذا كان "من الإسراف" الجزم بأن كل الكلمات لها دلالة محددة وظاهرة، كما يرى جون لوك (John Locke, III, X, 22) ، فهناك إسراف آخر أكبر، وهو قبول اللبس وتقويته، لذا "ينبغى عدم تجاوز الحدود لتجنب فرض الأسماء بإعطاء نفس الاسم لشيئين مختلفين" (باسكال)، كما ينبغى (فى نظر فولتير Voltair) ألا تؤخذ المصطلحات المجازية بمعناها الحقيقى، ولا بد كذلك من تلافى استخدام المعجم النقدى بشكل "مفكك ومبهم أكثر من اللازم" (كما لاحظ هيوبلير)، أو إعطاء عدة دلالات لمفهوم واحد فيدخل بذلك فى غمار أزمة تضخم، وبالتالي أزمة إبهام، وهذه حالة فكرة الروح فى القرن ١٨ (دى بوس Du Bos) وفكرة الباروك فى عصرنا إلخ.

إن نتيجة إسراف الدلالات هذا تكتسى أشكالا مختلفة انطلاقا من أبسطها التي يحددها عموما مصطلح الغموض ومرادفاته (وهذه الظاهرة لا ترد في نمطية وليام إمبسون W. Empson) وصولا إلى أخطرهما: أى التباس المصطلحات.

ومن بين المصطلحات الأكثر شيوعا، مثل الرومانسية، هناك مصطلحات لها معانٍ كثيرة جدا (أحصى منها أحيانا أكثر من ٢٥ معنى)، مما يحدث "إزعاجا دلاليا" حقيقيا. وتحت تأثير نظريات حديثة حول مشروعية القراءات "الرمزية" و"اللسانية الواصفة" و"غير الدقيقة" إلخ، نلاحظ غالبا، فى مجال الأفكار الأدبية، فيضا حقيقيا متعدد الدلالة ومجانبا واعتباطيا تماما ومتواترا إلى حد كبير فى النقد الأدبى والفنى الحديث، الذى كثيرا ما يعلق اهتمامه المفرط على الخاصية الرمزية للكلمات والنصوص والنصوص الفرعية والسياقات على حساب المضامين الدلالية المباشرة. هكذا يصبح تاريخ الأفكار تاريخ التباس الأفكار، وتاريخ التأويلات الخاطئة لها، وعلماء - مستعارا لـ "التفسيرات المعكوسة"، باختصار يصبح فوضى دلالية. إن الإسراف فى المعنى يلغى نفسه ويستحيل إلى فراغ، وإلى غياب المعنى، وذلك لأن الحصول على معانٍ كثيرة يعنى، فى الواقع، عدم الحصول على أى واحد منها، إذن على نقد الأفكار الأدبية أن يواجه باستمرار خصمين على جانب من الأهمية: أحادية المعانى وتعددية المعانى. وليست المساواة بين الوحدة والحشو، وبين التبسيطية والتكس الدلالي من أبسط العمليات، بما أن هذه المسألة قد ظلت موضع اهتمام منذ قرون عديدة.

١٢- لا تزال واقعية العمل الأدبى الفردية وغير القابلة للاختزال تضخم أكثر ظاهرة تعدد المعانى هذه التى تنزع إلى الذوبان فى أحادية المعنى بواسطة نسق يعادل فى الواقع تدميرا - ذاتيا، وإذا لم تكن هناك سوى الأعمال الفردية ذات طاقة إدراكية فردية بالمعنى الحصرى، فأى مشروعية وأى قيمة يمكن أن تأخذهما كذلك المقولات والأفكار الأدبية العامة؟ إن هذا التشكك الذى لا تؤثر فيه التعميمات ورؤية الأدب المقولية والنظرية يصدر إما عن إدراك جد متقد وحاد تتوفر عليه شخصية العمل الأدبى الفريدة، وهى حقيقة محسوسة لا يمكن إدماجها فى أية "فصيلة" وهذه حالة

كثير من الأنواع النقدية الأدبية الأصولية والحذرة من التصنيفات والتعريفات النمطية أو حتى المتعارضة معها تعارضا واضحا)، وإما يصدر عن مجرد قصور تجريبي ذى جوهر وضعى (وهى الحالة المتواترة جدا) ومنهك تماما ومشلول أمام كل "التنظيرات" والتأملات والتعميمات ذات دقة تشغل البال ...

١٣- تسبب وفرة الدلالات وتناقضها والتباسها وإسرافها إضعاف الأفكار الأدبية حتما ، لأن المفاهيم، وهى تتكرر، تضعف وينتهى بها الأمر إلى فقدان دلالاتها وقيمتها تماما، وكلما كان انتشارها قويا (شأن الطليعة والحديث إلخ) أصبح عدم ضبطها كبيرا. وقد يمكن أيضا عرض "قانون" يكون بموجبه التواتر الأدبي متناسبا تناسبيا عكسيا مع الوضوح الأدبي، وحتى لو كانت المخالطة غير إدارية وبريئة فإنها تأخذ غالبا أبعادا قصوى، إنها عادية عمليا، خاصة فى مجال المناقشات الأدبية، حيث يكون المشاركون واثقين من "معرفة" ما هو الأدب ويتصرفون كأنهم قد اهتموا تماما إلى مضمون هذا المفهوم، فى حين أن ما يميزهم بالضبط هو فراغ هذا المفهوم أو غموضه، بحيث لا يتم فى أغلب الأحيان إيصال إلا أشكال جوفاء وإشارات شفوية وعرفية ذات تجريد خارجى فقط ولا جوهر لها، ويكون التكرار، بالمعنى الحصرى، أليا وطقوسيا يتميز بفراغ حقيقى، فمفهوم الشعر يستعمل منذ مئات السنين كأنه واضح ويفهمه الجميع بنفس الشكل ، فى حين أن الأمر، فى الواقع ، مختلف كل الاختلاف؛ إذ ليس هذا المفهوم واضحا على الإطلاق، فقليل من الناس لديهم تصور واضح عنه، وأقلية قليلة جدا تتبنى خاصة حوله نفس التصور.

١٤- لحسن الحظ، ليست عملة الأفكار الأدبية مزيفة أو غير مصقولة فحسب، وإنما يفسدها التداول، غير أنه فى الوقت نفسه يثيرها أيضا فى حالات متعددة، وبذلك تَرِدُ دلالات وفروق جديدة تنافس وتخلف المفاهيم القديمة والمشبوهة وضيقة الأفق أكثر من اللازم والمتجاوزة ؛ فيفنى بعضه وينقرض فى حين تقتحم أخرى المجال بعنف شديد، وبهذه الطريقة يتأكد تطور اللغة النقدية وحيويتها تأكيدا كليا، وليس إسناد معانٍ جديدة لمفاهيم قديمة عيبا على الإطلاق، بل بالعكس، إن فرصة الإثراء والمرونة

الدلالية هذه هي التي تحدد بالضبط حيوية الأفكار القصوى وتوضحها، لأن إعادة تأويل المفاهيم وإعادة صياغتها الدائميتين، وتبنى معانٍ جديدة في إطار سيرورة متفتحة باستمرار تشكل جوهر الطبيعة الإبداعية العميقة لنقد وتاريخ الأفكار الأدبية. هكذا بطريقة دائرية، تتحول النقائص والشوائب إلى قيم بارزة: مرونة الأفكار الأدبية وتطورها المتصل.

لا حاجة إلى تقديم أمثلة أخرى دقيقة ومنفصلة عن مثل هذه التحولات الدلالية لفرط ما كانت الملاحظات المذكورة أعلاه واضحة وعامة. إن فكرة **الطبيعة** على اعتبار أنها معيار جمالي تبدو تارة **محافظة - معيارية** (في المعنى "الكلاسيكي" التقليدي)، وتارة أخرى **حديثه - ليبرالية** (في المعنى "الرومانسي") ويأخذ "انحطاط الطبيعة" الكلاسيكي أول الأمر، في القرن العشرين معنى حديثا ووضعيا ومتناقضا كليا، وتصبح الرومانسية "كلاسيكية" في حين أن كل فن في مرحلته التأكيدية المجددة، يبدو بشكل أو بآخر "رومانسيا". وتمر فكرة **المحاكاة** أيضا بسلسلة من التحولات التاريخية بكاملها، وتعرف معانٍ عديدة ومؤصلة، ثم تتحرر إلى معنى إبداعي وعفوي وأصلي. إن مفهوم **المجاز الطريف** (Conceit, conceit) الشائع والمقبول بالإجماع في عصر الباروك لم يعد يستعمله منظرو الشعر الحديث والطليلة حتى عندما يعبرون عن **نفس الفكرة** : أي المقارنة المدهشة أو التداعي الاستعاري الشاذ، ويكون مفهوم "العجائبي" (Fantastique) تبعا للظروف والعصور والأنساق الجمالية، تارة نوعا مذموما وتارة أخرى خاصة الفن القصوى إلخ، وتتحقق نفس الظاهرة في حالة نقل المصطلحات، الفلسفية أو النفسية (اللاعقلانية، التداعي، الوجودية، "مجرى الشعور"، التحليل النفسي، المونولوج [الحوار] الداخلي، الذاكرة اللاإرادية، الآلية النفسية المحضة إلخ) إلى معجم (Vocabulaire) النقد الأدبي وعلم الجمال الأدبي.

إنّ يتعلق حافز نقد الأفكار الأدبية الموضوعى بجوهر، حتى لا نقول بصدمة هذه "الأزمة" الدلالية الناجمة عن غموض الأفكار الأدبية وتقلباتها القصوى، وهو قصور مؤثر شبيه بوسواس حقيقي.

إن ما يدهش ويزعج كذلك، بالضبط هو أن المفاهيم الأدبية الأكثر انتشارا تبدو أقل وضوحا، وأن المفاهيم الجوهرية تكون وتظل عرفية وتقريبية أكثر، فتتزلق التعريفات من بين أصابعنا، ويتحدانا الغموض والمعاني المسرفة بعجرفة، وتمارس علينا المستنسخات والإبهامات والالتباسات "إرهابا" حقيقيا مرات متعددة، وتبقى فى نفس الوقت الكثافة الدلالية للأفكار الأدبية الأساسية والثانوية حقيقة مهمة وحتمية، وتعدد معانى المفاهيم ظاهرة موضوعية بالمعنى الحصرى، والالتباس الدلالي (Amphi boilogie) شيئا لا مفر منه فى الغالب، ومع ذلك يشعر تفكيرنا فى خضم فوضى الأفكار الأدبية الواضحة تقريبا (أو المبهمة) تلك، بالحاجة القصوى إلى إجراء توضيح كل المعانى الغامضة أو الخاطئة أو الشاردة، و"تنقيحها" وجردها وانتقائها وترتيبها، وكذلك إجراء تقويم نقدي للسجل الدلالي للمفاهيم الأدبية بكامله فتأتى إذن ضرورة صحة فكرية محمودة لتنسجم مع مطلب العملية النقدية التى تنفذها. من هنا يأتى مصدر سجل نقد الأفكار الأدبية المزدوج، و"مفتاحيه" اللذين ينبغى فك رموزهما وقراءتهما بترابط وثيق.

علينا توا أن نلفت الانتباه إلى كون "أزمة" المصطلحية الأدبية هذه - الجلية أكثر ما يمكن - ليست بتاتا وضعا أو قصورا نمطيا يتميز به عصرنا، بل الصعوبات التى نواجهها هى ذاتها التى شغلت بال أسلافنا. فالأمر يتعلق بمشكل تقليدى نتج عن علاقة فكر / لغة الجوهرية، وقد لا يكون هناك فكر صحيح بدون مفاهيم واضحة وثابتة، كما أنه لا يسهل أى نظام أو تواصل أو تقدم أن يوجد دون وجود فرع معرفى دلالى، لهذا السبب كان كونفوشيوس (Confucius) يجيب أحد تلامذته الذى يسأله عن "أول شئ يجب القيام به" فيما يتعلق بالحكم، بقوله: "الشئ الأساسى هو جعل التعيينات صحيحة" (أو تصحيح التسميات)، وهى نظرية (Tcheng ming) المشهورة، "للتعيينات الصحيحة" قيمتها ليست منطقية فحسب، بل أخلاقية واجتماعية أيضا، لأن النظام العالمى المثالى متوقف كليا على تصحيح اللغة، ذلك لأننا نجد بين السوفسطائيين اليونان بروديوكوس (Prodicos) الذى يعطى، على ما يبدو، أهمية

خاصة لصحة الكلمات والتمييز الدقيق بين المرادفات: "لكى نبدأ ينبغي - لما قاله بروديكوس - الاطلاع على كل ما يتعلق بمعنى المصطلحات الأصلية" (أفلاطون، إيتيديم ٢٧٧ س - Platon Euthydem , 277s) ، ويثير طبعا سقراط نفس المسألة ملحا على الاستقرار الصحيح للمعاني الأولية التى تكون أصل أخطاء وحقائق (ذلك "ببذل أقصى جهد ممكن لتحديدها" (كراتيلوس. 435 ب، د، 438 أ - ج). وكان لإبيقور (Epi-cure) هو أيضا حدس بالأهمية الرئيسية لهذا النمط من الهرمنوطيقا، يقول: "علينا أن نتنبه لما يكمن وراء كل كلمة"، ويضيف: "لا نجازف بمناقشات عبثية بألا نستخدم سوى كلمات لا معنى لها"، ولا سيما قوله: "ينبغي أولا دراسة معنى كل كلمة لكى لا يلزم إضافة شروح أخرى حينما نتبادل الآراء فى أعمالنا وأفكارنا وفيما نشك فيه". يمكن إذن أن نستشف منذ الآن ماهية نقد الأفكار الأدبية، وهذا ما يؤكد حقا مرة أخرى بشكل تجزيئى أن اليونانيين قد فكروا فى كل ما كان يمكن التفكير فيه ... ونلاحظ طبعا انشغالات مماثلة حول "معانى المصطلحات" لدى كانتيليان (Quintilien)، ثم فى العصر الوسيط لدى كل من فيرجيل مارو (Virgiluis Maro) ، وإيزيدور دى سيفيى (Isidore de Seville) وأبيلار (Abélard) وغيرهم.

إن التباس الأفكار الأدبية ضمنا هوالمصدر الرئيسى والدائم للأخطاء وسوء التفاهم والمجادلات العقيمة وغير المفيدة، فالمشهد فى أوجه ويبرز جليا أمامنا، وإذا أضفنا إلى الدليل التجريبي بعض الشواهد المشهورة فذلك يدخل فى عرف المراجعات "الكلاسيكية"، ومن أجل إرضاء "التبحر" الخصب، ففى نظر مونتاني (Montaigne) أن "أغلب أسباب الاضطرابات بين الناس هى أسباب نحوية" (2. II) ، ومن بين الأوثان التى تسيطر على العقل سيطرة مفرطة ، "أسماء الأشياء ... الغامضة والمحددة بشكل سيئ" التى تقوم بدور مهم، وقد صدق بكون، دون شك، حين قال: "من المدهش ملاحظة كيف أن الانتقاء المعاكس والردىء للكلمات يعوق نشاط العقل (N.O,I, LV, XL III). ولدينا فى هذا الجانب عدة أمثلة فى أقدم التقاليد الفلسفية، ذلك لأن أعظم المفكرين فى تاريخ الإنسانية ينددون دوما بخطر الالتباس والاعتباطية الدلالية: "لا جرم أن أغلب أخطائنا مردها فقط إلى كوننا لا نسمى الأشياء بشكل صحيح (سبينوزا، كتاب

الأخلاق (Spinoza, Ethique II. XLVII, note) ، وقد كان ديكارت (Descartes) أيضا منشغلا إلى أقصى حد بالغموض اللغوي. فضلا عن ذلك فإن نقد الأفكار (الأدبية أو غيرها) له حافز ذو جوهر عقلاى لا ينوى إخفاءه إطلاقا، لأن كل النزاعات تقريبا هى عبارة عن "مشاكل كلمات"، وإذا اتفق الفلاسفة دائما على دلالة الكلمات فإن مناظراتهم كلها ستتوقف تقريبا" لذلك "من المهم ملاحظة بعناية تحت أية فكرة ينبغى أن تظهر عليها دلالة كل كلمة فى فكرنا". (القواعد (Rigulae XIII, XIV) لأن فكرة "معيار" و"قاعدة" الفكر متضمنة فى إوالية هذا النوع النقدي ذاتها، الذى يسمى النوع "الهندسى"، أما الفوارق الأساسية فستحصل فيما بعد. والآن نعلن تأييدنا المبدئى التام لـ "قواعد التعريفات" القديمة (المنسية تماما اليوم على ما يبدو) وهى قواعد أشار إليها باسكال فى كتابه: **عن الفكر الهندسى** (ف II عن فن الإقناع): ١ - عدم الإقدام على تعريف أشياء معروفة بذاتها بحيث لا نجد مصطلحات أوضح لشرحها. ٢ - عدم إغفال أى مصطلح مبهم أو ملتبس دون تعريفه. ٣ - عدم استعمال إلا الكلمات المعروفة على الوجه الأكمل أو التى سبق شرحها". صحيح أن هذه القواعد البسيطة جدا فى الظاهر، يصعب كثيرا فى الواقع، تطبيقها بطريقة دقيقة ومنطقية، وهذه الآن مسألة أخرى.

لقد أصبحت الصعوبات واضحة خصوصا فى القرن ١٨ - وهو القرن الأكثر أهمية فى هذا الصدد - لأن خلال هذه الحقبة حدث الاختصاص الأول للمتطلبات التحليلية - الدلالية فى دائرة علم الجمال والنقد الأدبى، تلتها العلامات الأولى للوعى بـ "الأزمة" التى وقعت فيها المصطلحية الأدبية، ولعدة محاولات قصد إيجاد حل لتلك الأزمة، وهى محاولات على كل حال لا يمكن إهمالها بتاتا، وما زالت مفيدة اليوم بمعنى من المعانى، ويوجد مصدرها المباشر عند جون لوك الذى تشبه أفكاره وملاحظاته كثيرا التقليد بايكون - ديكارت، إلا أننا لن نتناول تلك الملاحظات بالتفصيل (**محاولة تتعلق بالفهم الإنسانى** (Essay concerning Human Understanding, II, XII, 28, III, XI, 4, 7)). إن الناقد "المعاصر وليام واطون (W. Wotton) لا ينكر المصطلحية القديمة لأن فلاسفة

العصور القديمة قد استعملوها، بل لأنها تستخدم "أصواتا خالية من المعنى، وكلمات لا يمكن أن تساعد على التعبير عن أفكار واضحة"، أفكار محددة)، وقد ترددت مثل هذه الملاحظات في عصر الأنوار عند كوندورسى (Condorcet) مثلا، غير أن ما يثير الانتباه على وجه الخصوص، هو موقف علماء الجمال والنقاد، الإنجليز خاصة، الذين اصطدموا تجريبيا بالعوائق النمطية الأولى للمسألة التي تهمنا، ألا وهى: غموض التعريفات الأدبية وتحولاتها المتواصلة بفعل "ابتكار العبقريات الجديدة" التي "تقوض" الصيغ والقواعد المكرسة (د. جونسون 1451 (Dr. Johnson). عدم تلاؤم المفاهيم الجمالية العامة مع تحليل الحالات والنصوص الخاصة (هيوم). الغموض الصارخ للمفاهيم الرئيسية مثل "المطابقة مع الطبيعة"، وكذلك الصياغة التالية: "(وسائل التعبير" باعتبارها مصدر المجادلات الأدبية مثلا - بليز). ذبوع التجريدات ("المضمرة") من نوع "عبقرية" و"ذوق" إلخ التي تثير اعتراضات خاطئة، وكذلك التجربة الجمالية القديمة من نوع Grammatici certant (لاهارب La Harpe) إلخ، ولا حاجة إلى الإلحاح على "حدثة هذه الملاحظات الجديرة بالاحترام.

إن تطور المفاهيم الأدبية ووضعها الحاليين غير مشرفين، وإذا كان لابد من إيجاد سمة مميزة لها فإن الأمر يتعلق باستفحال خالص للأزمة، حيث نسمع شكايات وادعاءات واحتجاجات من كل جانب، إلا أن الحل لا يزال متأخرا دائما، ويبدو أن مشكل المصطلحية الأدبية يوجد فى مأزق لا أمل له للخروج منه، وأن أفاقه اللسانية والدلالية والفلسفية جد مظلمة، بل إن جردا موجزا لهذه الظاهرة يبرز سلسلة كاملة من العوائق والنقائص والتقصيرات الخطيرة إلى أبعد حد، حيث إنه خلال هذين القرنين الأخيرين لم يتحقق أى تقدم محسوس فى هذا المجال، بل أكثر من ذلك هناك تراكم من "الكشوفات" والمعطيات والملاحظات والتعليقات والنظريات والتعريفات والحلول الشخصية يؤدى إلى منتهى الاستغلاق والتعقيد. وينقسم المفكرون فى هذا المجال إلى صنفين متناقضين تماما ومختلفين جدا، من جهة هناك المؤيدون التجريبيون للأفكار المبتذلة والمستنسخات التعليمية - الصحفية المنتشرة انتشارا واسعا، ومن جهة أخرى

هناك بعض المفكرين الأنكباء والقلقين الذين ينشغلون ويبدلون قصارى جهودهم ليقدموا حداً أدنى من التوضيح والتنسيق الملموس من خلال إسهامات شخصية لا تزال متقطعة ومجزأة في غالب الأحيان.

هكذا، فما من أحد يستطيع أن يدعى في الموضوعات الرئيسية للجمالية الأدبية معرفة ما تعنيه بوضوح كلمات سحرية مثل: الانحطاط والكلاسيكية والرومانسية والباروك والقوطية والروكوكو والنهضة والواقعية والفن التجريدي إلخ، وكان ريمى دى كورمون (Remy de Gourmont) فيما قبل يدق جرس الخطر سنة ١٨٩٨ و١٨٩٩، غير أن الوضع لم يطرأ عليه أى تغيير، بحيث أن مفكرين مختلفين، بما فيهم "الطليعيون" مثل ليفسيت (Livchits) وكوكتو (Cocteau) إلخ، ونقاد وعلماء الجمال منذ مارسيل رايمون (Marcel Raymond) إلى رونى ويليك (Rene Wellek) ومنذ شارل لالو (Charles Lalo) إلى أرنت روبر كورتوس (E. R. Curtius)، في فترات معينة وأثناء عدة تدخلات عامة وعدة مجادلات إضافة إلى العديد من الندوات والمؤتمرات الدولية، يرضون، بتضامن، بهذا التغير المفاجئ الأبدى: "فاعلية الصدفة في تاريخ المصطلحية الأدبية الخاصة بنا".

إن نفس الفوضى والحيرة تسودان التاريخ الأدبي - المقارن والعالمى والوطنى إلخ، وتتمثلان في: "مصطلحية فانتازية" وصعوبات مصطلحية تماثل بطبيعة الحال اختلافات واقعية" تحدثها عادات معجمية واختلافات المناهج، وعدم الوضوح في لغتنا الخاصة ... مثلاً في الاستعمال الدولى، "والحالة المتغيرة والمحفوظة بالمخاطر في الغالب"، لأن "المصطلحية النقدية تفتقر إلى المعنى المطلق الذى يتميز به معجم الكيمياء أو البيولوجيا"؛ فالطموح نحو "المطلق" له قيمة لا يمكن إنكارها، وسنرجع إلى ذلك فيما بعد. وما يستوقفنا مرة أخرى إذن، هو الانهيار وخيبة الأمل العميقان والمعممان، وحتى الأصداء والجهود المتضافرة الصادرة عن دائرة "تاريخ الأفكار" تؤدى إلى نفس النتائج السلبية.

إن نقاد الأدب لم يثيروا طويلا حتى مثل هذه القضايا، وتصرفوا بطريقة تجريبية محضة باستعمالهم تعريفات عرفية أو عادية أو شخصية بالمعنى الحصري، لا تزعج أحدا لأنهم يعملون كلهم بنفس الطريقة. وقد كانت هناك استثناءات قليلة وعرضية، غير أن ظهور "النقد الجديد" بطموحاته العلمية والدقيقة أعاد إثارة قضية الغموض والالتباس القديمة، وقضية غياب المعجم النقدي المشترك وقضية النقد البدائي - حسب التعبير الموفق لجان بولهان (Jean Paulhan) - ذى التطبيق العادى جدا، وبدأ البعض يكشف من جديد عن الأخطاء القديمة لـ "الاسمية" والبعض الآخر يكشف عن خطر "التعاضم" (Snobisme) و"الرطانة" المتصنعة، وأثار البنيويون حملة حقيقية ضد "غموض المصطلحية" الذى يؤدى بالبحث إلى طرق مسدودة. وإذا أضفنا إلى هذا مقتضيات اللسانيين المختصين وعلى رأسهم سوسور (Saussure) سنحصل على جميع عناصر صورة قاتمة، غير أن ضيق المجال لا يسمح بذكر عيوب أخرى ومقتضيات أخرى "فلسفية" تقريبا.

إذن، فالخاصية المستمرة بل الملحة لهذا الانشغال لها أسباب عميقة وموضوعية، وإذا ظل التباس المعانى دائما، فى جميع الثقافات وجميع الحقب، مسألة تثير الاهتمام، فليس هناك سوى تفسير واحد لذلك، هو أن تشكيل المفاهيم الأدبية يعانى من عيوب وراثية، وقصور المعجم النظرى - الأدبى هو قصور عضوى ودائم وعالى، لذا فإن نقد الأفكار الأدبية ينوب، حسب إمكانياته، مقاومة هذه العيوب والحتمية الدلالية التى تظهر من تحت تأثير التقريبية والثغرات والتناقضات، معتبرا نفسه غاية وموضوعا ومنهجاً نوعياً لإزالتها قدر المستطاع. وهكذا تسفر إوالية الوضوح الدلالي عن مشروعية "نقد جديد" فى طور أولى وأصلى وجنينة من تشكيله)، وسيكون سعيه الطوباوى والمثالى إقامة قاموس مطلق وكامل وخال من العيوب لأفكار أدبية محصية ومحللة وموضحة بطريقة صحيحة.

الفصل الثالث

الأفكار والثوابت الأدبية

إن السمة الأساسية والمميزة للفكرة الأدبية، هي أن تكون دائمة وتشكل ثابتة ولا متغيراً وعنصر وحدة واستقرار ودوام وعالمية فى الزمان والفضاء، وقد تكون الثابتة موحدة أو متراسة (monolithique) أو مكونة من كتلة أو مجموعة من الثوابت المتقاربة والتابعة، المجتمعة فى نسق حول محور معين، وتبعا لروح عصر من العصور وتصوراته الأدبية، يمكن أن تكون الثوابت أغلبيات أو أقليات، مهيمنة أو تابعة، لكن كيفما كانت الظروف، فإن السمة المميزة لها هو "استقرارها" وبنيتها الـ "لامتحركة" واللامتغيرة، إنها تظل متطابقة مع نفسها ومتعادلة معها رغم مظاهرها المختلفة المتتابعة، ورغم تحولات مضمونها التاريخى وتغيراته. وتضمن هذه الثوابت استمرارية جميع الآداب والثقافات واستقرارها، وتشكل البنية التحتية لكل "تقليد"، وتدل كلمة "التقليد" فى نهاية المطاف، على الدوام وبالتالى على الثبات، وقد تؤدى الثوابت إلى "تشكل حقيقى للتقليد". كما أنها تظهر فى عمل أدبى أو أيديولوجى أو نظرى واحد، وفى مجموعة من أعمال مؤلف واحد، وفى أدب واحد بالمعنى الواسع للكلمة، وفى جميع الآداب أى فى الأدب "العالمى" أو "الكونى"، ومع ذلك لن يكون لهذا المفهوم أى أساس موضوعى مالم يتم الاعتراف بوجود الثوابت.

يعتبر الكشف عن الثوابت وتعريفها وتوضيحها نتيجة لسيرورة ينبغى تتبعها عن كثب. فبعد سلسلة كاملة من الملاحظات التجريبية (تحقيق نصوص وأبحاث وثائقية

و"تبحر" إلخ) ، ومن الحدوس والمقارنات والاستقصاءات النسقية والترتيبات والتعميمات التاريخية - الأدبية (وهذه السيرة لها خاصية هرمنوطيقية فى العمق، الفصل VIII)، بعد كل ذلك، نصل إلى ما يمكن تسميته: الاختزال الرسوبى إلى مطابقة عنصر أساسى مستقر بعد استبعاد كل المظاهر العابرة و"التاريخية" لـ "ارتساماته الأولية" وتجاوزها، ويعتبر تعريفه فعلا إسناديا، فعلا دالا لا يعبر عنه تعيين "عرفى"، وهى عملية مماثلة لخلق أى مصطلح أدبى، وتحصل كل ثابتة حتما على "اسم" ووسم شفهي، وهذه مرحلة أساسية لأن كلية الظواهر الأدبية والنظرية التى يشتمل عليها "تعريف" الثابتة قد لا تكون متضامنة، ولا يمكن توحيدها وإثباتها إلا بذلك "التعيين". إن مطابقة السمات المشتركة الثابتة التى يتضمنها بالضرورة ترابط مفاهيم **الشعر الحديث** و**القطيعة** أو **تطور اللغة** هى التى تهمنى أكثر من معرفة ما إذا كان ترابط تلك المفاهيم مبررا. وحتى لو خصصنا وسما شفها مماثلا لنصوص أدبية مختلفة ومعروفة إجمالا، من حيث هى نصوص "باروكية" و"رومانسية" و"حديثة" إلخ، فإن اختزالها إلى نسق من اللامتغيرات المستخلصة من تحليل تلك النصوص يستبعد كل شرط مقيد، وبعبارة أخرى من تحليل فردى بحصر المعنى لمثل هذه النصوص، ولا يتم الاحتفاظ سوى بالنتيجة المشتركة، أى العنصر المترسب من وحدة أو تقارب نظرى.

إن مرحلة الاسمية مهمة، لا سيما وأن العلاقات بين الظواهر الأدبية - النظرية الإجمالية، ("التيارات"، "الحقب"، "الأفكار الأدبية" الرئيسية إلخ) ونسق الثوابت الذى يطابقها، قد لا تكون مفهومة بوضوح لا تبعا لهذا المستوى. فهل يوجد "باروك" و"رومانسية" و"حدائق" - ولم لا - "طليعة" تكون كلها دائمة؟ إن بنية كل ثابتة أو مجموعة من الثوابت تسمح لنا بالجواب عن هذا السؤال، لأن الثوابت قد تكونت من ثلاث مستويات مركبة، حقل استعمالها وصلاحياتها يضيق تدريجيا، ويمكن أن تكون باختصار، خطاطة ذلك كالتالى:

١- المستوى الأساسى هو مستوى الثوابت البنيوية الجوهرية والعالمية والدائمة والخفية وغير المحددة بعد، ويظل وجودها على الدوام احتمالية مفتوحة، ومجالها هو مجموع الأدب والنظرية الأدبية باعتباره كمونا إجرائيا.

٢- المستوى الثانى هو مستوى الثوابت التى سبق أن حصلت على تعيين وعلى "اسم" و"تعريف"، أما دائرة عملها فهى دائرة التداول الاسمى، أى كلية النصوص التى ينطبق أو قد ينطبق عليها نفس التعريف. إن الذى يستعمل الكلمة المعنية لا يدرك غالبا - وعلى أى حال لا يدرك أبدا فى مرحلة أولية - كون تلك الكلمة تعبر بطبيعة الحال عن ثابتة بنيوية، بل عن برنامج جمالى فى نفس الوقت.

٣ - المستوى الأخير، هو مستوى "التنظير"؛ إذ تبدأ الثوابت فى تعريف ذاتها على شكل "نظريات" و"بيانات" و"شروح جمالية إلخ. وتصل إلى مرحلة وعى حقيقى، وفى هذا المستوى تحصل كل ثابتة على محتوى نظرى، وتصبح "برنامجا" وأيديولوجية أدبية نشيطة. وفى هذه المرحلة فقط تحصل الكلمة / المفهوم على محتوى محدد، ويبدأ تطبيقها على ثوابت مفردة بوضوح، وهى عملية ليست ممكنة إلا بإقامة تحديد دلالى حقيقى.

وتتطابق مع هذه المستويات الثلاث، ثلاثة تواريخ مختلفة ومستقلة يمكن أن تتلاقى دون أن تتطابق، وهذه الظاهرة مهمة، لأنها وحدها تفسر لماذا قد يكون لنفس التيار أو لنفس الفكرة الأدبية (الباروك، التصنع، الواقعية، الرمزية إلخ) ثلاثة تسلسلات زمنية (chronologies) متميزة، مع فوارق كبيرة فيما بينها، تبعا لثلاث لحظات مختلفة اختلافا كاملا:

١- تسلسل زمنى أو تاريخ "أبدى" و"أبيض" ولا زمنى" و"لا متغير" إذن دائم ومعادل لـ "درجة صفر" تسلسله الزمنى ولا وجوده.

٢- تسلسل زمنى أو تاريخ له نقطة الاستدلال الأولى وهو الإقرار المعجمى الأولى الذى يعين الثابتة أو مجموعة من الثوابت ويحددها.

٣- تسلسل زمنى أو تاريخ مرتبط بالنظريات النسقية الأولى والبيانات الأولى الصادرة عن خبرة لتأكيد برنامج محدد وفرضه.

لذلك يتموضع كل تيار أو كل مقولة أو فكرة أدبية فى ثلاثة مستويات مختلفة فى آن واحد، مما يفسر كل الجدالات حول وجود أو عدم وجود تيارات أدبية عالمية، وحول دقة التوازيات والنظائر والمفارقات التاريخية (ana chronismes) وصحة الفحص المقارن المؤدى إلى التعميمات.

إن كل المعارضات والمقاومات تجاه فكرة الثابتة ولزوماتها تخطط فى الواقع بين ثلاثة مستويات مختلفة، فتأكيد وجود "حادثة" أو "رمزية" بنيوية وأبدية ودائمة شىء، لكن الاعتراف بها فعليا شىء آخر، كما أن حصر وتحليل "حادثة" أو "رمزية" نظرية، ذات برنامج معين، ينسقها تصور أدبى تبعا للامتغير يطابقها شىء وإجراء (مع الاحتفاظ بنفس الاسمين) مطابقة نصوصها وحقائقها الأدبية المختلفة فى المكان والفضاء شىء آخر كذلك. إن هذه الفروق هى فروق إجرائية بالنسبة لكل التيارات والأفكار الأدبية، فهل هناك باروك أو طليعة أديان؟ إن هذا رهين بأى "باروك" أو بأى "طليعة" يتعلق الأمر، وفى أى مستوى دلالى نضع هذين المفهومين. على أى حال ليس هناك إلا هذه الطريقة التى يمكن أن يحل بها المشكل الصعب لتاريخية الأفكار الأدبية ولا تاريخيتها، مع مراعاة النصوص والإقرارات المعجمية والفحوص التاريخية مراعاة تامة، وكذلك مراعاة تجريد الثوابت النظرية الضرورى.

إذا تم قبول هذه المسلمات، فإن روح المثابرة ترغمنا على قبول النتائج التى تتمخض عنها كذلك. قبل كل شىء، هناك أمر يفرض نفسه وهو أن كل تعريف أدبى يقوم بواسطة ثوابت أو لا متغيرات، ثانيا، يكتسب كل لا متغير (كل تعريف) وظيفة مزدوجة: قد ينعكس استعاديا أو استقبالا، انطلاقا من مستوى الحاضر، على الماضى أو المستقبل، وكل ثابتة "تسترد قواها" بالمطابقة أو الاندماج الاستعادى أو الاستقبالى، فيمكن لمقولات "التقليد"، و"الأصالة" و"الحداثة" إلخ، أن تنطبق على الآداب القديمة، مثلما تنطبق على الآداب الراهنة أو المستقبلية. إذن، يقتضى كل تعريف مقولى لفكرة أدبية معينة "تحديثا" حتميا وأبديا، مفتوحا دوما لكل الظواهر التى يكشف عنها بالتتابع. بهذه الطريقة تسقط تهمة المفارقة التاريخية والتوازي المصطنع

باعتبارها تهمة لا أساس لها، وجميع المظاهر القابلة للاندماج فى متغيرات الثابتة المعينة قد يتوحد قاسمها المشترك بواسطة معالجة بسيطة لمقولة أدبية على طول محور متسلسل زمنيا .

ينبغى ألا تفهم **الثابتة** دائما بأنها "فكرة" موحدة وخطية وجامدة ومستمرة بشكل دقيق لا غير، وإنما قد تشمل كذلك تشابهات وتقاربات وتناظرات وتوازيات أو تتطابق معها، مستندة إلى لا متغيرات ثانوية، غير أن ما يميز الثابتة، بصفة أساسية وفى جميع أشكالها، هو الإبدال النسقى والمنهجى لتعييناتها المموسة والمحددة على المستوى **التاريخى** بتماثلات ذات طابع بنيوى ونمطى وشكلى . ولا يستبعد هذا المنظور إطلاقا الشروط التاريخية (الفصل VII) ، وليس هناك سوى هذا الاختزال الأساسى الذى يمكنه أن يجعل العملية الجوهرية التى تسعى إلى استكشاف التقاربات البنيوية والتناظرات النمطية والمطابقات الشكلية ممكنة، دون مراعاة مختلف "التأثيرات" والعلاقات التوليدية المباشرة أو غير المباشرة، والانعداءات الفعلية، وظواهر الاتصالية، ووجود سوابق معينة (من هنا أيضا بطلان (post hoc) و (ergo propter hoc). فالأمر يتعلق فى العمق بإثبات رؤية مقولية وتأسيسها فى مجال الأفكار الأدبية، قادرة على أن تؤدى إلى نمذجتها.

١- الثوابت الأدبية .

ليس هدف بعض الملاحظات العامة عن وجود ونوعية الثوابت الأدبية التى سنبرزها فيما يلى، سوى تقديم هذه النتيجة وإعدادها، فعلى الرغم من أن واقع الثوابت الأدبية فى موضع جدل شديد، فإنه فى نظرنا لا يرقى إليه الشك، وهذا ما تؤكد، فضلا عن ذلك ، المصطلحية القديمة جدا؛ إذ ما معنى المواضع (Topoi) المشهورة، وكذلك **الأشكال** (الأشكال البيانية figurae dictionis ، والأشكال القضائية

(figurae sententiae) أو الصور الرمزية (الاكتتاب Subscriptio، النقش inscriptio) إن لم تكن تعريفات تقليدية للثوابت الأدبية والأسلوبية والتشكيلية؟.

ويعبر الانفجار العرضاني للأدب، بدءاً بأعمق طبقاته النمطية الأصلية والميثية والرمزية، عن نفس الميل إلى "الثابتة" الذي يظهر في أشكال مختلفة:

- استمرار الرموز والحوافز والصور الموروثة عن الأسلاف ذات التفاصيل العميقة.

- العدد المهم من العناصر اللامتغيرة الذي يميز نوعياً الرمزيات المقدسة والميثيات القديمة.

- امتداد هذه العناصر أو تقاربها في "تخيل [عناصر] المادة" الذي تهيمن عليه أربع صور أصلية: النار والماء والهواء والتراب (وتعتبر دراسات غاستون باشلار G. Bachelard حجة في هذا المجال).

- "الأنماط الأولية" و"النمطيات" الشعبية والشفهية المتعلقة بالجنس السردي خاصة (حكايات الجان والحكايات العجائبية والأساطير إلخ) حيث يعتبر الروماني هاسدو (B. P. hasdeu) رائداً حقيقياً.

- أسلوب صيغ الهوميريين (Les homérides) إلخ.

فالتأكيد على أن الأدب يتطور انطلاقاً من ثوابت إلى متغيرات، ومن النمطية المقولية إلى النمطية الأحادية ومن الائتلاف إلى الاختلاف ("إبداع" منفرد، و"أصالة" إلخ) لا يعتبر مفارقة.

وتكشف اللسانيات بدورها عن بنيات يتطابق تحليلها، بشكل مدهش، مع تحليل الميثيات، وقد لا يتحدد مفهوم "البنية" ذاته نظراً لاختلاف المدارس البنيوية، إلا بمماثلة "عدد معين من اللامتغيرات المشتركة لدى جميع المدارس"، وفي الحقيقة إن تحليل اللغة الشعرية الحديث كله يتجه نحو إبراز منسق لـ "الأشكال" و"الوظائف" و"الطرائق"

الشفهية العالمية، باعتبارها وحدات لا متغيرة (إيقاعية وصوتية إلخ) لكلمات رئيسية ومقولات كبرى فى اللغة الشعرية، و "حركات شفهية" أولية. وحتى النزوع، قبل كل شىء، فى العمل الشعرى إلى دراسة "عمل شفهي" وشكل "كتابة" نوعية "أشكالها الأساسية" ليست مهيمنة فحسب، بل أيضا تولد تأثيرات شعرية نمطية (كلمة، بيت، تركيب، صورة إلخ)، هو نزوع يوضح ذلك التصور "المقولب" للأدب، فالأدب هو أيضا لغة، واللغة لا يمكن أن تتجاوز شرطها البنىوى و"المحدد" وعناصرها الشكلية اللسانية والأسلوبية الخاصة بها، وفى الاصطلاح الألماني، الثوابت الشكلية والتعبيرية (form -und Ausdrucks Konstanteu)

ويمكن أيضا ملاحظة ظاهرة اللاتغير هذه والاستمرارية الموضوعية فى الثوابت الأدبية على مستوى صور النص الشعرى والأدبى؛ إذ هناك صور نمطية ومقولة ونوعية لصنف معين من الأعمال الأدبية أو عمل أدبى فى مجموعه وتيار أو أسلوب أدبى معين إلخ، وكانت البلاغة القديمة، منذ مرحلتها القروسطية، تقوم بمثل هذه الملاحظات على هامش النصوص المقدسة أو الدنيوية، كما أن كل الدراسات الحديثة من نوع: **صور شكسبير المجازية (shakespeare's Imagery)** و**صور ديدرو المجازية (diderot's Imagery)** إلخ، لها نفس التوجه الأساسى ونفس المنطلقات. ومن الأكيد أن كل شاعر ليس له "ميثيته الخاصة" فحسب، بل لديه كذلك نسق نوعى من الصور خاص به، (أشكال الصورة المجازية patterns of imagery) يحدد رؤيته بكاملها ويبلورها. ويقر الكتّاب أنفسهم، عندما يبلغون مرحلة الوعى الإبداعى، ككامو (Camus) مثلا، أن عمل الإنسان كله ليس شيئا آخر سوى ذلك السير الطويل للعثور بواسطة خفايا الفن على صورتين أو ثلاث صور مألوفة وسامية انفتح عليها القلب فى أول مرة. ولا يمكن إنكار أن نظرية "الاستعارات الملازمة" و"الميثاث الشخصية" تتشكل داخل حقل ملاحظات النمط الوصفى - التزامنى ذاته.

ليست غايتنا استكشاف هذا المجال الواسع وتقصيه كله، بل التذكير فقط بمعالم بسيطة لتحديد بعض المسلمات وإبراز بعض النتائج النظرية، فمن يستطيع أن يشكك

فى وجود الحوافز واللوازم (Leitmotive) الأدبية وبقائها الراسخ، وهى موضوع التحليل التطبيقي والواسع والتحليل النظرى الذى هو بالأحرى مهم جدا فى نظرنا؟ فقد انشغل اتجاه بكامله فى التاريخ الأدبى - وينشغل باستمرار - بما يسمى الثيمية (thématologie) وتاريخ الموضوعات (stoffgeschichte) المنظرة والمدرسة فى مجموعة كاملة من الدراسات والبحوث أحادية الموضوع والموسوعات والقواميس، بعض منها وافر، مثل أعمال كورتىوس، وذلك حسب المؤلفين والأنواع والعصور والآداب إلخ، ومن المستحيل إنكار حقيقة الثيمات الأدبية الأساسية و"الكلية" والأصلية والمحصورة حتما على زعم البعض، (وإلا سيستحيل جردها وتنميطها)، ولا تصبح مناقشة مثل هذه الانشغالات والتشكك فيها مشروعين إلا عندما تنزع تلك الانشغالات إلى الاستئثار بكل موضوعات النقد والتاريخ الأدبيين، المختزلة إلى "موضوعات ثيمية" بسيطة. إن الوضعية تختلف تماما عندما يقتضى وجود الثيمات الأدبية ويحدد ظهور مواضع (Topoi) نظرية يشكلها تعميم التعريفات الخاصة والمجموعة فى بنية فوقية تبعا للعلاقة: ثيمة ثابتة - صيغة ثابتة - صيغة مخططة.

وإذا كانت تلك الثوابت الأدبية بالفعل حقائق، فإن طريقة أخرى لـ"قراءة" الأدب تصبح آنذاك ممكنة: أى ظاهرة موحدة و"متزامنة" ومبينة مقوليا على الصعيد الأوروبى أو العالمى، وذلك بمماهة ثوابت الأدب الأوروبى والآسيوى والأمريكى وأخيرا الأدب الكونى. كما أنه يمكن أن تفسر بذلك فقط سلسلة كاملة من التسلسلات والاستمرارات والتوازيات والتطابقات بين بوائر الأدب غير المتجانسة تماما، بعيدا عن كل الانعداءات وكل "التأثيرات" الممكنة، وليست هناك إلا هذه الطريقة التى يصبح بها تعميم بعض المقولات الأدبية الخاصة حسب التقاليد بالآداب الأوروبية أو الشرقية وحدها أمرا مشروعاً بل ضروريا، وإذا أمكن الكشف أيضا عن نفس العناصر المسلم بأنها عناصر خاصة بالمقولة "الكلاسيكية" أو "ماقبل الرومانسية" أو "الرومانسية": فى الأدب الصينى مثلا - وذلك فى حقبة سابقة بكثير عن تكون تلك المفاهيم الأوروبية - فإن النتيجة المنطقية التى تفرض نفسها هى الإقرار بخاصية تلك المقولات وبشرعيتها

العالمية أى لامتغيرات حقيقية للأدب العالمى، وإذا كانت هناك بعض التطابقات فى البنية بين الرواية الصينية والرواية الفرنسية فى القرن الثامن عشر، فإن الرابط الوحيد الممكن بينهما هو إدخال هاتين الظاهرتين فى مفهوم "الرواية"، ومن الجائز القيام بنفس الملاحظات حول تطبيق المقولات النظرية الحديثة على الآداب القديمة الإغريقية - اللاتينية، وبذلك قد يصبح كاتول (Catule) "رومانسيا" و"أوفيد (Ovide) "تصنعيا" أو "باروكيا".

إن تعميم المفاهيم الأدبية الكبرى على الصعيد الأوروبى، ومماثلة التاريخ الأدبى بوجود المقولات الأسلوبية التزامنية على مختلف المستويات، ليؤكدان هذه الظاهرة ذاتها، التى لا تبدو متناقضة إلا فى الظاهر، وفى نظرنا أنه من المشروع تماما اعتبار "التصنع" كثابتة فى التاريخ الأدبى الأوروبى (كورتىوس، غوستاف رونى هوك (Gustav René Hocke) شرط احترام المصطلحية بصفة منطقية وتعيين السمات النوعية بشكل محدد (وسنعود إلى هذه المقتضيات التى تبدو لنا أساسية). وتماثل حالة الباروك ذلك، من هنا يأتى مصدر الترابط والتماثل والتطابق الشرعى لهذا المفهوم مع الظواهر "القروسطية" (القوطية) أو "الحديثة": الأسلوب التزيينى (modern Style) والتعبيرية وبعض مظاهر "الطليعة" إلخ. وبالنسبة للرومانسية فقد وجدنا لها تسلسلات مبررة ودائمة فى تيارات "ما قبل الرمزية" و"الرمزية" و"الطليعة"، إنها تسلسل "بقيا وحيوية" كامل يمتد إلى الشعر الحديث، بل إلى الوقت الحاضر، أما الواقعية المعرفة بشكل انتقائى للغاية بواسطة تمثيلات توضيحية بسيطة، فتشكل بوضوح مثل هذه الثابتة (وتبدو لنا توضيحات أويرباخ (E. Auerbach) فى كتابه "المحاكاة" (Mimesis) جد مقنعة)، فى حين أن التعبيرية يمكن أن تعتبر ثابتة مماثلة وضد النزعة الطبيعية، أما الأدب "الحديث" فيشكل، فى كليته، "وحدة" ومجموعة من السمات المميزة والعامة والمشاركة (تكرارات ثابتة وتماثلات وتطابقات إلخ) ذات الطابع النظرى - البنىوى التى تحول "الحديث"، بواسطة تجريد وتعميم عالين، إلى مقولة عالمية حقيقية يمكن التحقق منها - بنسب مختلفة جدا - فى جميع العصور.

إن حالة الأدب الحديث حاسمة، لا سيما وأنها تشكل المجال المتنازع فيه بشدة عن مسألة الاعتراف بالثوابت، ويكمن التفسير الجوهرى لذلك فى الحركة اللاإرادية لوعى الأدب الحديث الذى يعلن نفسه ظاهرة "فريدة" و"جديدة لـ" انقطاع" كلى وتطور أدبى، والذى يرفض - نظريا - كل اتصالية وكل استمرارية، ومع ذلك فإن اتصالية الأدب الأوروبى، على مستوى الثوابت، أمر أكيد، كما أن استمرار الميئات القديمة فى الأدب الحديث كله، حتى ولو تم إخضاعها لسيرورة إعادة التأويل الحتمية، لا يفتأ يؤكد هذا الزعم، حيث أصبح الكلام عن الروح "البروميتوسية" (Prométhéen) أو "الفاوستية" (Faustien) فى الثقافة والأدب الحديثين شيئا مبتذلا تقريبا، مما يدل على أن هذه الروحية (Spiritualité) يتواصل وجودها فى تلك الميئات القديمة أو القروسطية. كما أن الإلكتريين (Les Electres) والأوديبين (Oedipes) والأورفيين (Orphées) المحدثين كثيرون تماما مثل "الشيطانيين" (Mephistophèlès) و"الخنثيين" (Androgynes)، وحتى مفاهيم الحديث والحداثة والعصرنة ذاتها، لا يمكن أن تتكون إلا بصيغ وتعريفات متكررة من خلال تجميع، فى نسيج منسق ومنمذج، سلسلة كاملة من الثوابت التى تضمن اتصالية تلك المفاهيم المنتشرة جدا وتماسكها وتطابقها النظرى.

وعند محاولة إلحاق "الطليعة" بتيارات سابقة بواسطة علاقات التقارب أو التشابه أو التطابق يثير ذلك - فى بعض الأوساط - استنكارا حقيقيا. بيد أن مثل هذه الترابطات عادية تماما بالنسبة لنقاد الأدب ومؤرخيه، وكذلك بالنسبة لمؤرخى الأفكار المتجردين من التعصب الوضعى. ويمكن أن يرتبط أيضا ذلك المفهوم جزئيا بالشعريات الجديدة (Poetae novi) اللاتينية، بواسطة تحليلات تتجاوز كثيرا الاستعارات البسيطة، ويجوز أيضا ربط المستقبلين أو السوراليين أبولينير (Apollinaire) بالفكر الباروكى، وهى عملية قد تمت أكثر من مرة، لأن السورالية تنطوى على تطابقات مذهشة مع حنين هندى قوى قديم فى حقل تقنيات اليوغا (Yoga) والتانترا (Tantra) إننا لا نقدم بالطبع إلا بعض الإشارات المختصرة لتوضيح استمرار وجهة نظر منتشرة أكثر مما

يتصور. وتصبح حقيقة تلك الثوابت بالأحرى واضحة فى فضاء طليعيات القرن العشرين. وقد تأكد بحق أن كل الأطروحات الأساسية لطليعة سنة ١٩٦١ قد صاغها قبل خمسين سنة مارينتى (F. T Marinetti) وليس الأدباء وحدهم هم الذين يصلون إلى نفس النتائج، بل كذلك بعض مشجعى ومنظرى ونقاد الطليعيات التشكيلية، فاكتشف واحد منهم وهو أندريه لوت (André Lhote) مصطلح "اللامتغير" واستعمله أيضا بكثرة وطبقه على أعمال التكعيبيين المرتبطين بالنزعة البدائية والفن البيزنطى أو الباروكى. هكذا قد يصبح فان كوخ (Van Gogh) "باروكيا" وقد يرتبط بيكاسو (Picasso) - بحكم "تزامنيته" - بـ "لعبة فى تقليد القرون الوسطى". وقد اعتبر خوان كريس (Juan Gris) وناعوم كابو (Naum Gabo) من الوجهة ذاتها، "كلاسيكيين". وتستبعد جدية المراجع كل أثر من التناقض السطحى اليسير، فالظاهرة طبيعية تماما بحيث إن مفهوم الثابتة يظهر أيضا فى الجمالية العامة تبعا لملاحظات قريبة من المنظور الذى ننطلق منه.

إن الدراسات "الموازية" أو المقارنة ("مقارنة" ثيمية أو وظيفية أو بنيوية محضة) عن الكتاب والأعمال التى استطاعت التخلص من كل "العلاقات الفعلية"، وكل الانعداءات والتأثيرات الممكنة المؤكدة من الوجهة الوثائقية، تنتمى إلى نفس الإوالية، لكن على مستوى مصغر. ومع ذلك لا يسعنا أيضا إنكار سلسلة كاملة من التقاربات النمطية و"التوافقات" والتطابقات. فلماذا لا ندمج كل هذه العناصر المشتركة، كيفما كان نوعها، فى نفس المفهوم الكلى للثابتة؟ إن هذا المنهج أيضا بدأت الموافقة عليه نظريا فى الأدب المقارن التقليدى.

ولا يزال الوضع الراهن لفكرة الثابتة غامضا وغير مستقر نوعا ما، وضع تلغمه عدة اعتراضات، أحيانا عنيفة، ذات طابع وضعى - تاريخى، أو تلغمه عدة توجهات جمالية راديكالية (لا تقبل إلا حقيقة العمل الأدبى الفردى بالمعنى الحصرى، والمنعزل فى فردانيته المبدعة والمتصلبة). كما أنه يتردد بين الإثبات التجريدى والتجزيئى والطارئ (بداهة) والكبت أمام تعميم يتخذ شكل نظرية متماسكة ومنهجية

ملائمة، نحن، حقاً، فى أمس الحاجة إليهما. أما بالنسبة إلينا، فنحاول الإسهام - من منظور معين - على ملء ذلك الفراغ، لتخليص الثابتة من الشك ومن مجالها المتنازع عليه تاريخياً ونظرياً. بالإضافة إلى ذلك، لا يهمنا الإقرار بالظاهرة كما هى، بقدر ما تهمنى الآن إمكانية استخلاص كل المسلمات المفيدة - بملاحظات وتعريفات مقبولة عموماً - لـ "تشكيلية" "الفكرة الأدبية" و"نمذجتها". وقد تفتح فى هذا الإطار الثابتة الأدبية أفاقاً استكشافية خصبة، وتتحول فى بعض الحالات إلى متغير نظرى - أدبى حقيقى.

وتجتاز هذه السيرورة الأكثر تعقيداً، سلسلة من المراحل المثالية، أبسطها وأولها هو التناظر والترابط من النوع الاستعارى أى "الاستعارية" (Métaphorisation) : التناظرات والترابطات المتواترة جداً التى تفرض نفسها بتأثير الصورة الإيحائى بعيداً عن كل حافزية تاريخية. وتكمن العملية فى المقارنة الضمنية والحدس والإدراك ووحدة "الروح الذكية" وهى أكثر إحياء ودلالة من كل الفحوص ذات الطابع الوثائقى والتاريخى غالباً، ("الباروك" القديم أو الشرقى "الآسيانية" (Assianisme) = "التصنع" إلخ). وعلى مستوى أعلى، تشكل مجموعة من الرموز والقيمات النمطية والحوافز المتطابقة بوضوح خلال حقب تاريخية معينة تعييناً واضحاً، ما قد يمكن تسميته "الثوابت المحددة تاريخياً"، وهى مميزات عصر من العصور. إن جرد الرموز المتعارضة خلال حقبة الثورة الفرنسية: (نور/ ظلام، شروق/ غروب، نكبة/ خلاص، جمود/ إحياء إلخ) - وهو مثال من بين عدة أمثلة أخرى ممكنة - يوضح مثل هذه الحقيقة. وتتعلق فى هذه المرحلة أفاق "التنظير" - كما نطالب به - بالتعميم والتواتر ضمن مقولات ذات وظيفة مزدوجة: نمطية وتاريخية.

ومن البديهي أن الموضوعية (Topologie) التقليدية، منذ أشكالها الأولية إلى أكثرها تعقيداً، قد تقدم نتائج جد مهمة إذا تمت معالجتها بحذر وتم تمثيلها كما ينبغى. إن التماثل التالى: عبارة مألوفة - موضع - ثابتة، يشكل فى حد ذاته أولاً نتيجة مقبولة ومحكمة، بحيث إن جدولة تلك المواضع أو جردها أو تنميطها تتعلق بجوهر النمطية،

وهى عملية مقبولة لها نفس الخاصية، وتقتضى الموضعية بالأحرى تخطيطا واختزالا إلى العناصر الأساسية، وتمفصلا منسجما وواضحا، ومع ذلك، فإن هدف جدولة كل الثيمات، والأنماط إلخ، هو استخلاص مثل هذه الثوابت. أما ما تدعوه اللغة الحديثة بالشكل والشفرة فلا يعبر فى الحقيقة عن واقع آخر، لأن "الشفرات" البتراركية والتصنيعية والرعوية إلخ، تتعلق طبعاً بجوهر الموضعية. وبهذا الفارق الإضافى، الذى لا تقل حداثته، قد تختزل الشفرة إلى وظيفة "نسق" محدد ومستقر وملئ وصحيح. إن نوعاً من التأثير التحليلينفسى يصبح ملموساً، مع اعتبار "ثبات بعض الحوافز فى نفسية الشعراء وتجلياتها الخارجية الثابتة" (ليوسبتسر Leo Spitzer).

وعلى هذا المستوى فإن تشكيل الثوابت النمذجة فى إحدى العلاقات التى استعرضناها منذ لحظة (الموضع Topos، النمط والشكل Pattern) وهى مفاهيم مترادفة تقريباً، والشفرة إلخ) لا يصبح ممكناً، بل ضرورياً أيضاً، واختزال المادة الأدبية إلى نسق من البنيات الشكلية بواسطة تجريد منهجى، لا يجعل فقط "الأجناسية" (généalogie) ممكنة، بل كذلك جرد "الأشكال البسيطة" التى لها قيمة الثابتة ضمن أجناس من حيث هى "قوالب ممكنة أو قنوات تعبير" أو أنساق من الثوابت كذلك. وتمثل الثيمة والحافز الأدبى شكلين متطابقين نوعياً يضافى عليهما المبدع جوهراً شخصياً وجديداً. وعلى هذا المستوى من التحليل تأخذ كلية العناصر المشتركة فى مجموعة من الأعمال الأدبية اسم "الشكل" لأن له نزوعاً نمطياً - موضعياً ذاتياً.

وتقتضى النمجة، وهى آخر مرحلة من هذا المسار المنهجى، ثلاث عمليات متلازمة ضرورية ومترابطة ترابطاً وثيقاً:

(أ) الكشف عن قواعد "تولد" أو "تنسق" عملاً أدبياً أو مجموعة من الأعمال الأدبية وفقاً لنوع "القواعد التوليدية" من زاوية ما.

(ب) إعداد "مخطط" أو "تصميم" أو "شبكة" من خلال استخلاص العناصر المشتركة - أى كلية الثوابت - المجتمعة فى جدول "عرفى" ومثالى وملئ، إذن قابل للتطبيق على كل المظاهر الأدبية القابلة للاندماج والخضوع لقانونه الداخلى.

(ج) تعيينات وتعريفات نظرية ثابتة ذات معان موضوعية (Topique) ومعان منمطة وأساسية يحصل بفضلها النسق والمخطط المثالي والثوابت المكونة على نفس الاسم، ولا تتم مطابقتها إلا بفضل هذه الأسماء فقط.

فإذا كانت هناك "ثوابت تحويلية" (Morphologiques) "وثوابت "سردية"، لها وظائف لامتغيرة" خاصة بكل أشكال النوع السردى، وخصوصا بأشكاله الشعبية (وصف هذه الثوابت عند بروپ (Propp) وستراوس (C. L. Strauss) هو وصف نمطى)، وإذا كانت هناك أيضا "ثوابت شعرية" و"كلمات - جوهرية" و"كلمات - ثيمات" فى مجال الشعر، فمما لا شك فيه أن هناك أيضا مفاهيم أدبية ثابتة وجديرة بأن تعرف هذه المجموعة كلها من الظواهر وتدمجها.

إن قد يتجسد المخطط الأولى وفقا للنموذج التالى: إن الظواهر الأدبية الموحدة والمتوازنة والثابتة قد لا تتطابق إلا بالمفاهيم الأدبية الموحدة والمتوازنة والثابتة التى تصبح بواسطة "نمذجة" ملائمة أفكارا أدبية معرفة تعريفا واضحا ومحددة تحديدا دقيقا، وتتأسس ثابتة من هذا النمط، كما هو معروف، بواسطة تسمية مشتركة (مصطلحية موحدة أو متقاربة)، باعتبارها الجوهر اللامتغير لنموذج نظرى ممكن، وبفضل مثل هذا النموذج (أو مجموعة نماذج) يمكن الوصول إلى تعريف بعض الظواهر الأدبية العالمية، وإلى تحويلية وظاهراتية حقيقتين للأدب، وبالتالى إلى "شاعرية مقارنة" احتمالية ذات أبعاد عالمية. وبهذه الطريقة من الممكن تماما أن نجد فى السورالية، على الأقل، تناسخا للثورة الرومانسية، كما نجد كلوديل (Claudel) "رومانسيا رغما عنه"، ولدى دوستويفسكى (Dostoievsky) وفوكنر (Faulkner) تداخل عناصر رومانسية وواقعية متطابقة. كما يجوز ربط الرواية البوليسية أو الشعبية "بالأدب الشعبى إلى حد ما لأناشيد المآثر (Chansons de geste) "وب" رواية الرعب (Roman noir) " إلخ. ولا تكون كلية هذه الترابطات مشروعة إلا إذا قامت الثابتة الأدبية بوظيفة إطار مرجعى، وعامل الاتصالية والوحدة البنيوية (الشكلية والنظرية)، وعامل المبدأ التنظيمى فى نفس الوقت.

إن فكرة الثابتة، كما تم تعريفها، لا تستبعد التغيير أو عدم الثبات، فهي "ثيمة ذات تغيرات" حقيقية، ومفهوم يتم استعماله - فى نظرنا - فى معنيين مختلفين.

١- الاعتراف بفعالية العلاقة الثابت/ المتغير فى كل عمل أو مجموعة أعمال أدبية متقاربة. وهذا لا يعنى تجاهل "فردية" أو "أصالة" العمل الأدبى والتخلى عنهما، بل فقط وضعهما بين قوسين لأسباب منهجية محضة وأثناء مدة تحليل الثوابت لا غير.

٢- تغير التعيينات التاريخية فى الزمان والفضاء التى تنظم فى كل مرة بشكل مختلف العلاقة الجوهرية والتماتلية تقليد/ ابتكار. لذلك فإن مفهوم "الشاعرية الجدلية" التى تعتبر نفسها غاية "تركيب الظواهر المتناقضة" مفهوم مبرر كلياً، نون الحديث عن "الثوابت الجدلية" بالتباسات كثيرة أحيانا بين أصناف مختلفة من "الثوابت" قوانينها تتباين تبايناً أساسياً: أى ثيمات الأدب الجوهرية مثل (قلب/ روح) والمبادئ البلاغية (الإقناع docere والحافزية movere) أو الجمالية (اللون المحلى Couleur Local والبيئة إلخ)، كما يمكن ملاحظة توسع الأبحاث من هذا النوع فى مجال النقد التشكيلى بفضل توضيح ظواهر التشاكلية الفنية: فن غير تصويرى قروسطى وحديث، ومبادئ لا متساوقة مماثلة فى الفن الشرقى والفن العربى، واستقرار الفضاء التصويرى اللامتساق الذى لم يتغير منذ عصر النهضة حتى التكعيبية إلخ.

٢ - الثوابت النظرية :

يؤدى وجود الثوابت النظرية إلى أبعاد وخلاصات متطابقة؛ إذ ينزع الفكر الإنسانى، فى أعلى مستوى تجريداته، من خلال عناصره الجوهرية (المفاهيم، الأفكار إلخ) إلى حلول وصيغ ثابتة: أى عالمية وأساسية ومتشاكلة وقارة داخل مجال نظرى تحكمه مواقف وبدائل لا متغيرة. وإن أهم الرؤى للعالم والحياة (Weltanschauung) والتجارب والقضايا الإنسانية الجوهرية الأصلية - الحياة، الموت، الحب إلخ - (Urproblem) وكذلك العالم الأيديولوجى الخاص بكل عصر بما فى ذلك فكرة "روح

العصر (Zeitgeist)، محصورة حتماً في شكلها النظري (وليس فيما يتعلق بمضمونها التاريخي المادي)، مع ميل قوى إلى قبولية المبادئ والأشكال الجوهرية. ويثبت لنا تاريخ الأفكار أن "المفاهيم الجوهرية أزلية"، لأن حياة الإنسانية الروحية الواعية أو اللاواعية، وقدرتها على التأمل والنظر وميلها وطموحها إلى التنسيق النظري - الفلسفي، تنزع لا إرادياً إلى إعادة "الكشف" عن نفس الثيمات والقيم وأنماط الحلول والتصورات الأساسية خلال ظروف تاريخية مختلفة. من هنا تأتي سلسلة من البدائل "المحددة": تستبعد المادية وبالأحرى المادية الجدلية، دائماً وفي كل مكان، المثالية، مهما تعددت الفوارق التي قد تظهر عليها هاتان الفلسفتان الجوهريتان. وفي هذا الإطار، هل الإقرار أيضاً بمبدأ "وحدة" الفكر و"اتصالته" و"موضوعيته"، بل "مماثلته"، والوصول إلى "الفلسفة الخالدة" (Perennis Philosophia) هي نتيجة منطقية؟ إن العقل يبقى دائماً متساوياً مع ذاته من خلال الأعمال الفكرية والمسلمات والنتائج المتطابقة تطابقاً طبيعياً. ويثبت تاريخ الفلسفة وتاريخ الأفكار والملاحظات النسقية أو التجريبية دوماً أننا نعثر على عدد من الأفكار "القديمة" في نواة الأفكار العلمية "الجديدة" (أو أفكار ذات طبيعة أخرى). ولا تخرج اللسانيات عن هذه القاعدة، ذلك لأن اللغة ذاتها "محافضة" و"متنامية" في نفس الإطار مع ميل إلى تخليد المفاهيم (أو الكلمات) الرئيسية.

إن قبول وجهة النظر هذه مهم، لأن وجود عناصر نظرية متطابقة ومشتركة، ومن ناحية أخرى وجود دوائر وأنساق فكرية متنافرة كلياً في الزمان والفضاء، لا يمكن تفسيره في نهاية المطاف إلا بهذه الطريقة، وينبغي أن نضيف إلى كل ذلك واقع التوافقات والتماثلات الشاذة أو المتنازع عليها (مثل العلاقات المحتملة بين الرومانسية وبعض الأيديولوجيات اليمينية التي كانت سبب مناظرة مشهورة). إن تفسير ذلك لا يتعلق بالقدم ولا بالتأخر ولا بالأسبقية ولا بالتتابع، بل بنوع من روح المثابرة وتوافق المسلمات والنتائج والاستنباطات العقلية التي قد لا تؤدي إلا إلى نتائج متطابقة. فما تم التفكير فيه أو يفكر فيه الآن، بشكل أحسن، سيتم التفكير فيه بعد قرون عديدة

بمصطلحات متطابقة تطابقا شكليا أو تطابقا جوهريا، ويوجد هذا النوع من البراهين - الذى يشبهه هو أيضا الثابتة النظرية - فى القرن السابع عشر، إبان صراع القدماء والمحدثين المشهور، وتم الإدلاء به لمساندة المحدثين ("الحقيقة ليست جزئية، إنها توجه جميع الناس على حد سواء")، مثلما يوجد فى القرن العشرين ويتم التعبير عنه بصيغ متشابهة تماما.

ليس قصدنا وضع جرد كامل لتلك الثوابت النظرية، بل إبراز باختصار الواقع الموضوعى لظاهرة روحية ليس إلا. ويسجل كل تاريخ وموسوعة ومعجم وقاموس فلسفى عددا كبيرا من الثوابت النظرية التى تعرض عموما فى شكل ثنائيات: موضوع/ ذات، مادة/ روح، حرية/ لزوم، حقيقة/ خطأ، اسمية/ واقعية، عضوانية/ إوالية، دوام/ تطور، واحد/ متعدد، تشابه/ اختلاف، انتظام/ عدم انتظام، بسيط/ معقد، خير/ شر إلخ، وتنتمى فكرة الله والطبيعة والقانون والهوية والتقدم إلى نفس المقولة، تماما مثل: أنا أفكر، أنا موجود، والنزعة البدائية واغتنام الفرص (Carpe diem rosam)، والحس المشترك (Common sense) إلخ. وكون جميع هذه الثوابت تقريبا موضوع دراسات تاريخية أحادية يدل على نفس الاتصالية ونفس الدوام، مما يعيد الاهتمام مرة أخرى إلى قضية الشرط التاريخى للثوابت النظرية.

وكما هو الشأن بالنسبة للثوابت الأدبية، يخضع نظام الثوابت النظرية لانعطاف متغير مع لحظات من الكثافة والتلاشى ومن الامتداد والتقلص تبعا للحقب التاريخية المختلفة. وهذه حقائق موضوعية محددة من شأنها إعطاء مضمون واقعى لمفهومي: "المتغير" و"اللامتغير" فى كل حالة خاصة. وتحدث لعبة البدائل على مستويين: مستوى الاتصالية الشفهية والاسمية (الخارجية)، ومستوى ثبات الدلالة (الداخلية) أو عدم ثباتها. فالجناس لا يعنى دائما، وفى كل مكان، تطابق المعنى، بل يعنى فى أغلب الأحيان - بخلاف ذلك - تعدد المعنى والاختلاف الدلالى والتغيرات والتحويلات والانقطاعات. ولا شئ أكثر خداعا من "دقة" الوسم الشفهى فى حقل النظريات. غير

أن الاتصالية المثالية، رغم كل الطوارئ، تبقى لا جدال فيها؛ أى أن التشابهات داخل المتنوع، والدوام داخل التابع غالبا ما تكون علامات لتطابق عميق.

ويتأرجح تعريف الثابتة النظرية (مختزلة إلى أبسط أشكالها)، فى مرحلته الراهنة، بين الإقرار بعناصر فوق - تاريخية وتزامنية، وهى "أفكار" أو "مبادئ" مثالية حقيقية (مثل الفترات اللانهائية لأوجينيو دورس (Les éons d' Eugenio d'ors)، باعتبارها استمرارات للباروكية) وحلول شكلية تعود إليها جميع الشروح الوسيطة: "مجاميع متنافرة" من العناصر المركبة والجوهرية ("الأفكار - الوحدات" (Unit. Ideas) أو **الأفكار الأولية** (Primary Ideas) لأرثور لوفجوى، المندمجة فى "نموذج" وشكل وأنماط مقولات). إن هذه "الفكرة - الوحدة" (فى معنى تعريف العنصر البسيط واللامختزل، والشكل الموحد فى التنظيم الأولى الذى يمكن عزله وعده وإحصاؤه على الوجه (الأكمل)، تشكل لا متغيرا وعنصرا مفهوميا ومنهجيا جوهريا، حتى نستعمل تعابير مدرسة من مدارس "تاريخ الأفكار"، وهذا يعنى فكرة الثابتة بالذات: الاتصالية والدوام والاستمرار والديمومة، والكم والكيف المتساويان واللامتغيران والطابع الاستبدالى إلخ، وتنتمى لنفس النمط العناصر النهائية والنوعية واللامختزلة والمحددة، و"الخلايا" الأولية فى مختلف البنيات (الجمالية واللسانية والميثية إلخ). وهذه العناصر هى: "الأرتيم" (Artème) **والمعجمة** (Lexème) **والميثيم** (Mythème)، وتستعمل اللسانيات الحديثة هى أيضا مثل هذه المفاهيم: المعجمة باعتبارها وحدة المعجم الدنيا **والكلمة** (Monème) وحدة دالة للنطق الأولى، **والصرفة** (Morphe'me) أدنى عنصر دال للفظ معين لا يمكن تقسيمه إلى وحدات صغرى إلخ.

علينا أن نأخذ بعين الاعتبار، على الخصوص، خاصيتى هذا النوع من الثوابت: أى الطابع التجريدى باعتباره مسلمة التشكيلية المعتبرة، ثم خاصية "القيمة العددية" باعتبارها مسلمة لتحديد الكمية (عد، تعداد، جرد، "إحصاء") من جهة لأن الثوابت النظرية هى بقيا لا شخصية ذات صفاء مجرد وأساسى، مما يسمح بتخطيط العناصر وتشكيلها واختزالها إلى بنيات شكلية محضة، و"تصنيفها" وترتيبها حسب قواعد نوعية

منظمة، كما يسمح بوضع جداول النماذج التي تعيد تنظيم المعطيات المعنية على مستواها الملازم، ومن جهة أخرى يؤدي الجرد الدقيق لـ "عناصر الوحدة" هذه، ضمن حقب ودوائر عقلية محددة تحديدا واضحا، إلى تعيين معدل التردد والنسب المئوية الإحصائية التي تمتلك أيضا قيمة الثابتة، لأن "الشكل" الذي "يتكرر" يصبح بذاته ثابتة.

٣ - الثوابت النظرية - الأدبية.

إن واقع الثوابت الذي تم فحصه كليا على المستوى الأدبي والنظري (الفلسفي والجمالي إلخ)، ينتمى فى نفس الإطار إلى المجال النظري - الأدبي. وفى نظرنا أن الثابتة النظرية - الأدبية - وفى هذه الحالة الفكرة الأدبية - تمثل، فعلا، حجر زاوية هذا النسق كله، وأحد عناصره الأساسية. وفى رأينا، فإن الفكرة الأدبية هى ثابتة مهمة من خلال معنى مزدوج:

(أ) باعتبارها معطى نظريا - أدبيا، موضوعيا وأساسيا ذا تردد ودلالة عالمية.

(ب) باعتبارها عنصرا مندمجا بدوره فى "نسق"، أى فى بناء الأفكار الأدبية الخاص بنا، أساسه النظرى والمنهجى شكل نقدي "جديد"، ألا وهو نقد الأفكار الأدبية.

ولا يتعلق الأمر طبعا بانشغال جديد تماما، وفضلا عن ذلك فإن التحليل، الذى سننكب عليه أدناه لا يدل فى الواقع إلا عن "توارث" لهذا النوع من الملاحظات و"خلوده" (المنطقى والموضوعى والبلاغى). غير أن ما هو مختلف، فى نيتنا على الأقل، هو وجهة النظر التى تنطلق منها والمناهج التى نسعى إلى إعدادها والنتائج التى نحاول استخلاصها، منتقلين من ملاحظة تجريبية إلى عمومية بناء نظرى. لكن الأدوات والعناصر الأساسية (الأفكار - الوحدات) دائمة وتظل كذلك بحكم طبيعتها بالذات. إن كل هذه الحقائق المتعلقة بالتجربة الأدبية المألوفة قد استرعت أيضا انتباه "الأدب

المقارن" التقليدي الذي جعلها ضمن أهدافه، ولو كانت أهدافا جانبية: أى الفكرة الأدبية بصفتها موضوع الأدب المقارن، وتطابق تصور العالم لدى الكتاب من حيث هو ثيمة للمقارنة النظرية - الأدبية، وتداخل التاريخ الأدبي وتاريخ الأفكار. وفي النقاشات الجديدة التى تدور حول هذه الثيمة أصبح من جديد "تشكيل الثوابت والمتغيرات المميزة لنوع أدبى أو حقبة من الحقب الأدبية" مسألة حالية وراهنة. وبما أن هناك اعترافا بوجود "الثيمية الأدبية" (النظريات الأدبية)، والعلاقات بين الثيمات الأدبية والمفاهيم الجمالية، ودمج الثيمات الأدبية فى البنيات الأيديولوجية الكبرى وإلحاقها بـ "تاريخ الفكر" (Geistesgeschichte) التقليدى، فإن "الثيمية" (thématologie) لا تنكر هى أيضا هذا النوع من الأبحاث.

إلا أنه سيكون من الخطل الاعتقاد أن هذه المجالات التقنية والمتخصصة وحدها، توضح وجود الثوابت النظرية - الأدبية، لأننا فى الحقيقة على صلة، قبل كل شئ، بظهور "تلقائى" وتجريبى تقريبا، ذى تطبيق جد مألوف. يضاف إلى ذلك أن مثل هذه الانشغالات مألوفة (أو كانت كذلك) حتى فى أوساط الطليعة التى من العسير أن يشتبه فى أنها صارمة أكثر من اللازم فى استعمال المصطلحية، أو فى إقامة تعريفات حقيقية، أو فى تحديد السمات النظرية العامة، أو فى الإقرار بوجود الثوابت النظرية - الأدبية الموضوعى أو عدم وجودها. غير أن أندرى بروتون (André Breton) الذى كان يعتزم تنظيم مؤتمر لتحديات توجهات الروح الحديثة والدفاع عنها (١٩٢٢)، كان يفكر أولا فى وضع "جرد مضبوط للقوى الموجودة" ثم "فى طبيعة نتيجتها"، وهو أهم شئ بالنسبة إلينا. بعبارة أخرى كان يفكر فى طبيعة العناصر "الحديثة" الأساسية، المشتركة والثابتة فى آن واحد، القادرة على جعل ذلك المفهوم قارا، كما كان يعلق بعض المستقبلين اهتمامهم الفعلى على "استقرار المصطلح" (وبالتالى "ثباته")، وهو الشرط الأساسى لائتلاف تيارهم ووحداية اتجاهه. وأخيرا، فإن فكرة "عبثية العالم"، بالنسبة لأحد الداديين مثل تريستان تزارا (Tristan Tzara)، يمكن اعتبارها ثابتة من خلال الأشكال التى قد استمدتها تلك الفكرة. إن هذه المسألة هى بمثل هذه الأهمية،

بحيث يفرض مفهوم الطليعة ذاته، رغم التارجمات أو التناقضات أو التحولات، الملاحظة التالية: هل هذه الظاهرة هي ثابتة أو تاريخية - عابرة أو "اسمية" فقط؟ إذن علينا مرة أخرى أن نتساءل: ما هو الوضع الحقيقي لهذا النمط من الثوابت؟.

إن التسميات والمصطلحية عرفية حتما، غير أن عرفا ما، مقبولا ومدعوما ومستعملا، يشكل فى حد ذاته "ثابتة" معينة. وتحصل السمات النظرية المشتركة التى تم الكشف عنها فى مجموعة من النصوص، بواسطة عملية الإسناد، على تسمية مفهومية "تتأصل" فيما بعد. ويكثر الحديث فى عصرنا عن "اعتباطية العلامة اللسانية"، فإذا بنفس المفهوم بالضبط - وهذا مثال آخر عن الثابتة! - يظهر فعلا منذ بداية القرن الثامن عشر، وذلك فى المجال الذى يهمنى، وهو مجال الأفكار الأدبية. يقول كلود بوفيه (Claude Buffier): "إن الأفكار التى نربطها بالكلمات وبطرق التعبير وبالأشكال والمجازات والرموز اللغوية، لا تصف ولا تحدد إلا ما قد أعده تعيين اعتباطى". إن مثل هذه التسميات العرفية المخصصة لأشكال مختلفة، تظهر فى النقد الحالى، كأسلوب منهجى كما ينبغى.

إن العرف الجوهرى فى كل الثوابت كيفما كان نمطها، بما فيها الثوابت النظرية - الأدبية، هو التطابق والاستقرار الدلالى؛ إذ ينبغى أن يبقى المفهوم مطابقا ومساويا لذاته، من حيث نواته الأساسية ومشتقه النظرى كما فى دلالاته الجوهرية. وعندما كان رامبو (Rimbaud) يفسر لأمه أن معنى روايته موسم فى الجحيم معنى "حرفى وفى جميع معانيه"، فإن هذه الدعابة كانت تحدد، بشكل أو بآخر، الشرط الثابت للفكرة الأدبية ذاته: أى التطابق الحرفى والاسمى من حيث الوسم الشفهى والاستقرار الأساسى للنمط الأولى (Prototype) الدلالى، والمجموعة المتقاربة من الدلالات، "استقلالها" جد مقلص أكثر مما يعتقد عادة. إن الدلالات الجديدة، ظاهريا، تكشف على الخصوص عن قوة المعانى الأصلية والاشتقاقية للأفكار الأدبية التى تعين الأفكار والفوارق الأساسية وتحددها. والملاحظ أن التعريفات "القديمة" غالبا ما تكون أوضح وأكمل، وفى آخر المطاف، أجود من التعريفات "الجديدة". فمفهوم الحديث كان له فى

القرنين السابع عشر والثامن عشر معنى دقيق، أما اليوم فلا يمكن أن يقال عنه ذلك، ونفس الشيء بالنسبة لفكرة "الأصالة" أيضا. وتنضم الاتصالية الحرفية عموما إلى هوية المفهوم المعنى واستقراره الدلالي: بمعنى أن كل عمل أدبي جيد ومثالي (eo ipso) عمل "كلاسيكى" والعكس بالعكس، وحتى العلاقة بين البعدين (المعجمى / الدال) هي علاقة ثابتة. كما أن وحدة المعجم اللاتينى الذى هو أساس المصطلحية الأدبية الغربية التقليدية ليست، هي أيضا، غريبة عن هذا الاستقرار النظرى البارز الذى لن يتم التشديد عليه أبدا بما فيه الكفاية.

ليست كل هذه المقترحات بتاتا فرضيات أو نظرات أو مجرد استنباطات، لكن التجربة التاريخية المباشرة جدا، وتحقيق النصوص، ثم الدراسات المنهجية المنجزة فى مجال تاريخ الأفكار الأدبية، تدل على اتصالية الأفكار الأدبية واستقرارها البارزين، وانطلاقا من لحظة محددة، وفى مرحلة معينة من تاريخها، "تستقر" تلك الأفكار و"تتبلور" وتصبح ثوابت حقيقية. وقد اتضح مثلا أن التعريفات الستة الأساسية للجميل (الحسن واللطف، التناسب، اللياقة (decorum)، الموضوعية، إتقان النسبة (recta ratio)، خاصية الطبيعة)، وكذلك تعريفات الفن ("حرية"، عمل يتم إنتاجه حسب قواعد معينة، "لا إبداع" - بمعنى أنه ليس عملا من أعمال خالق ما - عمل لا تعبيرى، متنوع ومحاك)، تتكرر بثبات لافت للانتباه منذ القدم حتى عصر النهضة مروراً بالقرون الوسطى، بالإضافة إلى ذلك، فقد ظهر من جديد العديد من تلك المبادئ خلال القرنين الأخيرين. كما أن التعريف الشكلى للبلاغة لم يطرأ عليه أى تغيير منذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر. وفى الواقع أن عهده يعود إلى زمن بعيد، ولم تغير فيه التمثلات والتقاليد والإطنابات أى شئ، وتتقيد البلاغة الجديدة بنفس التقليد تقيدا دقيقا. ويصلح نفس الإثبات للشعر وتعريفاته النمطية حيث ظل تصوره الأساسى حتى القرن الثامن عشر ثابتا، ويتأرجح بين محورين (الحدس / القواعد، الطبيعة / الفن العقل / الإحساس إلخ). ويبدو نفس التعميم محتملا، لكن بمضمون مختلف فى القرن التاسع عشر. ويمكن أن نقول هذا عن الأدب كذلك: الكتابة grammatica (= الثقافة)

والدراسات الإنسانية والآداب الإنسانية والآداب الجميلة وجمهورية الآداب والآداب (بالمعنى التحقيرى للكلمة) والتواصل والنص إلخ. ومن الواضح ملاحظة أن مفاهيم معينة تظهر من جديد داخل المفهوم الشامل للرومانسية، وهى مفاهيم متشابهة أو متطابقة أو متماثلة فى جميع التعريفات الممكنة للرومانسية، مهما كان عددها (١٢٦ أو .. ١١١١٣٩٦!) أو انتقالاتها الدلالية، وقد حاولنا نحن بالذات البرهنة، بشكل أو بآخر، فى المجلد الأول من مؤلفنا قاموس الأفكار الأدبية، عن "ثبات" ٢٨ فكرة أدبية، ونعتزم متابعة هذه العملية فى الأجزاء اللاحقة.

إن ظاهرة بروز بعض الأفكار المتواقت فى دوائر وحقب مختلفة، بمعزل عن كل "تأثير" وكل "انعداء" مباشر، ظاهرة معروفة جدا، ويمكن التحقق من ذلك فى مجال الأفكار الأدبية التى ترى إذن خاصية "ثباتها" تتحدد وتتعرز فى آن واحد. وتؤدى التآملات المتماثلة التى ظهرت فى ظروف متطابقة أو متماثلة إلى نتائج متطابقة أو متماثلة من خلال شروط استقلال كامل، ولا تغير الشروح المقدمة ("روح العصر" وأفكار وشبكة الظهور إلخ) واقع الأحداث فى شىء: ظهور تعريفات ودلالات متطابقة بدون علاقات مباشرة بينها فى الزمان والفضاء، ففكرة "كلاسيكى" فى معنى "نموذج" و"مثالى" و"معيارى" هى نفسها فى فرنسا خلال القرن السادس عشر، وفى إنجلترا فى القرن الثامن عشر. وبرزت فى هذا القرن [أى ١٨] أفكار الرومانسية والأصالة والإبداع والعبقرية من جميع الجهات، فى معان متقاربة ومتطابقة جدا، وقد أمكن إقامة سلسلة كاملة من العلاقات بين شيلنغ (Schelling) ووردزورث (Wordsworth) على أساس مجرد التشابهات المستقلة، وفى إطار نفس "الرؤية للعالم" الرومانسية، ومن المستحيل البرهنة على وجود نسب مباشر بين التعريف الحالى للعلامة الفنية وبعض المعانى المسلم بها فى القرن الثامن عشر. غير أن التشابه واضح وأن توافقات متعددة، بعضها توافقات نصية، تقضى لصالح هذه الفرضية. وهناك ميث الأصالة النظرية للحديث، التى ينفىها الفحص الدقيق للنصوص كل مرة. فأطروحة الشكلايين الروس الشهيرة (otstranenie) لها أيضا سوابق لدى شيللى (Shelley) ووردزورث إلخ، تماما

مثل جمالية الحلول الذاتى (Einfühlung) والتأثير الاغترابى (Verfremdung se fekt) إلخ. وظهرت سلسلة من أفكار "الفن المضاد" فى آن واحد لدى أ. سوفيشى (A. Soffici) ولدى أنصار الدادئية بشكل مستقل تماما.

إن التطابق الجوهرى للأفكار الأدبية المتساوية من حيث النوع والمحددة فى أوساط مختلفة تماما، يجعل المراجعة الموضوعية للثوابت النظرية - الأدبية ممكنة على أعلى مستوى محتمل. إننا نعرف البحث الكبير الذى انكب عليه كورتىوس فى مجال الأدب الأوروبى اللاتينى القروسطى، وقد تأكد هذا المنهج فيما بعد بنماذج قاطعة أكثر ما يمكن عن تعريف الشعر (الكذب (Lüge) واللاهوتية الخفية، الوصفية، واللاهوتية الحدسية (Verborgene Theologie, Dargestellte theologie, Intuitive Theologie) ويمكن فحص نظرية المعانى والأنماط الأربعة لتأويل النص (الحرفية والرمزية والباطنية والصوفية) بنفس الشكل على نطاق واسع يغطى فى الحقيقة مجموع الشروح القروسطية، ومن الواضح أننا تجاه ثوابت هرمنوطيقية داخل فضاء نظرى منتظم وثابت وعالمى - مطابق لأبعاد حقبة من الحقب - وقد أشرنا سابقا إلى التطابقات الكلاسيكية - الرومانسية والصينية - الأوروبية، غير أنها قد تكون مستحيلة دون وجود تلك الثوابت مقدمة فى شكل ملازمة نصية، ومخططات ذهنية دائمة فى علاقة جدلية، وسنتناول هذه المسألة بتفصيل فيما بعد. ومهما كان الفرق كبيرا بين الواقعية فى القرون الوسطى والواقعية الحديثة، فإنهما - حتى نكرر أطروحة إريك أويرباخ (E. Auerbech) - "يتطابقان" فى "تصورهما المبدئى"، وعلى كل حال فإن نقدنا مقتنع بحق أنه إذا كانت "الحوافز" التى هى أساس تمثل الواقع مفهومة فهما صحيحا، فإنها "تثبت فى أى نص واقعى كان". ومما لا شك فيه أننا نواجه ثوابت واقعية تؤدى إلى تمثيلات نظرية تتطابق معها. إننا لن نلج على العلاقة الموجودة بين الأسبانية - التصنع - الباروك التى يستحيل الإقرار بها دون تحديد هوية الثوابت النظرية المشتركة، فأى ارتباط قد يكون بين تصور أكبر اللاهوتيين القروسطيين عن "غموض" الكتاب المقدس وغموض شعر مالارميه (Mallarmé)؟ هناك ارتباط واحد: فكرة

"الروعة الإيحائية" وهى علاقة يقبلها أيضا مؤرخون صارمون، ولا صلة لهم بكل تداع مفارق. ومهما بلغت حدة الالتباس فى إقامة ثوابت الجمالية الحديثة، فإن تلك الثوابت موجودة بالتأكيد، لأن مسألة الثوابت النظرية - الأدبية، الحديثة فى هذه الحالة، لا تتعلق بالإحصاء أو التردد بل تتعلق بالاتصالية وخاصة بعلاقة القوة بين الأفكار الحديثة، والأفكار الكلاسيكية ؛ فالعلاقة ذات طابع **عرضى/ أساسى**: بمعنى أن حتى سنة ١٧٥٠ (وهو تاريخ عرفى) كانت الأفكار الحديثة عرضية، وبعد هذا التاريخ أصبحت أساسية، غير أنها فى جميع الحالات، كانت توجد وكانت قد تشكلت وكانت تنم عن اتصالية ثابتة.

ليست غايتنا الاهتمام هنا بالاستعمال لمفهوم **الثابتة** فى تاريخ الأفكار (بمعنى ثوابت تاريخ الفكر الأوروبى: النهضة، الكلاسيكية إلخ) أو فى اللسانيات، بل الإشارة فقط إلى تعميم مصطلح - بالمعنى الذى ميزناه به - يقدم بعض المنافع الأساسية تفيد مقاربتنا النسقية بوجه خاص. إن تجاوز بعض الظواهر من نوع "رومانسية الكلاسيكيين" أو "كلاسيكية الرومانسيين"، وشرحها شرحا تجريبيا محضا يجد قبل كل شئ أساسا موضوعيا، وهو وجود - فى كلتا الدائرتين - الثوابت المشتركة التى تلتقى فى سلسلة من النقاط الحاسمة، بواسطة لا متغيرات نظرية. لنشر أيضا إلى الأهمية التى اتخذتها فكرة الثابتة فى الظاهراتية والتحولية الأدبية، وكذلك الأهمية التى تضيفها على الوعى الأدبى، والنظرية الأدبية بالمعنى الحصرى. وليس هناك فقط مواضع أدبية، بل أيضا مواضع الجمالية الأدبية التى قد تكون بمثابة أساس الجمالية الأدبية الموضوعية ذات الطابع "العالمى" (وهى وجهة نظر إتيامبل (Etiemble) ونحن نشاطره هذا الرأى). وهكذا، ستتخلص نظرية الأدب العامة من إطار الملاحظات التجريبية والاستنباطات والنظرات لتنظيم تأملها الموضوعى - الملازم الخاص بها وتطويره، كما يكتسب الوعى الذاتى للأدب، بهذه الطريقة، تنسيقا وتدقيقا وتبريرا نظريا عالميا، ويعمل من "الأسفل إلى الأعلى" انطلاقا من مرحلة العناصر الثابتة والتجزئية أو غير التجزئية، والمشاركة بين جميع التعريفات الأدبية **عن/ وفى كل**

ميادين الأدب وقضاياها كلها، وأخيرا تصبح عملية النمذجة ممكنة تماما، بفضل الإقرار بالثوابت باعتبارها عناصر نظرية قارة وتجريدية و"قابلة للتشكيل"، أولا بالنسبة لفكرة أدبية واحدة ثم لمجموعة من الأفكار الأدبية المتقاربة، وأخيرا لكلية الأفكار الأدبية قصد تحقيق "نموذج" وحيد للأدب كله.

الفصل الرابع

التواتر والدائرية

تقتضى الفكرة الأدبية بصفتها ثابتة، والتي تمت دراستها عن آخرها دراسة منسقة، فحص بعض الظواهر المتلازمة والمتماسكة والمترابطة والدائرية فى آخر المطاف وإثباتها نظريا، وحتى لو بدت ملاحظاتنا، أو تبدو أحيانا "متناقضة" تقريبا، فهذا لا يمنع من أننا على صلة بنتائج مستتبطة استنباطا صحيحا من مقدمات واضحة، وأن تلك النتائج التى نعتقد أننا أقمنا الدليل عليها مقبولة على الوجه الأكمل.

١- التكرار:

إن تكرار الأفكار والظواهر والمواقف الإنسانية إلخ، تحت شعار "لا جديد تحت الشمس" (الإكليروس L' Ecclésiaste I,10) ليس دون شك صورة مستحدثة، وتقدم لنا عنها المنظومة اللغوية لأمينسكو: ("الكل قديم والجديد هو كل الأشياء") صورة شعرية ماثورة فى الأدب الرومانى، ويبدو لنا أن تواتر الأفكار الأدبية النوعى وحده غير واضح بما فيه الكفاية. ولا يشكل هذا النمط من الثابتة، فى الواقع، إلا انحرافا وحالة خاصة من تكرار الأفكار بكل أنواعها، وهى ظاهرة استرعت الانتباه مرات متعددة. إننا إزاء موضع (Topos) نظرى جديد يكفى توضيحه ببعض الشواهد الأساسية بعضها مشهور. كان لابروير على صواب - وهذا فى مجال الأفكار الأدبية أيضا - حين كان يقول: "كل شئ قد قيل، ويأتى المرء بعد فوات

الأوان منذ سبعة آلاف سنة؛ حيث كان هناك أناس وكانوا يفكرون"، وكان لدى ب. كراسيان (Baltasar Gracian) نفس الرأي، وحتى تكتمل السخرية ندرج هذا الموقف الذى يعود عهده - مرة أخرى - إلى العصور القديمة [nihil est dictum, quod nom est dictum Prius (Térencep) أو [Pereantiquit, qui ante nos nostra dixerunt (Donat)] وأخيرا، لنذكر بقول غوته (Goethe): "إن كل الأفكار المهمة تم التفكير فيها سابقا، لنحاول نحن فقط إعادة التفكير فيها مرة أخرى".

وهذا ما قام به وما زال يقوم به تاريخ الفلسفة الثيمى الذى يبرز، منذ بداية القرن التاسع عشر، ظاهرة تكرار المبادئ ("التشابه الفلسفى"، "التناسخ") مقتفيا آثار فيكو (الذى سنعود إليه)، وهذا ما يقوم به أنصار تصور الفلسفة الخالدة (philosophia perennis)، وكذلك تاريخ الأفكار، وصنف معين من فلسفة التاريخ، وصنف من اللسانيات ("الكشف" عن نحو بوررويال (Port - Royal) والنحو الديكارتي إلخ). إن خلود الأفكار فى التاريخ يدخل، بذاته، فى مقولة بديهيات التفكير وعباراته المألوفة، دون الحديث عن الإقرار بـ "القوانين"، وعلى أية حال، بالظواهر الدورية والتواترات والتكرارات التاريخية التى أقيم الدليل على موضوعيتها، إلا أن هذا كله قد يبعدنا، إلى أقصى حد، عن تحليل الشرط المتواتر العادى للأفكار الأدبية الذى هو موضوعنا الأساسى. لنذكر كذلك، عرضا، بالقانون النفسى لـ "التكرار اللانهائى" فى الروح الإنسانية "واستقرارها" الرمضى - النمطى الأصلى، قصد تحديد الإطار العام لنقاش موجه نحو الهدف الذى يهمنى لا غير.

إن كل ثابتة أدبية متواترة بحكم طبيعتها بالذات، وكل البراهين التى تبرر هاتين الظاهرتين متعادلة ومتضامنة ودائرية أساسا، إذن قابلة للاستبدال، وتنطبق أيضا الملاحظات الصالحة فى مجال "الثابتة" كليا على فكرة "التواتر" والعكس بالعكس، ويقتضى إبراز وجود الثوابت الأدبية الإقرار بظاهرة التواتر المتقاربة والمتضامنة. إن ملاحظة مثل هذه: "إن أسباب الثورات... قد كانت هى فى كل الأزمان" تعبر عن

سيرورة ثابتة مقترنة بسيرورة التكرار، ويمكن أن يقال نفس الشيء كذلك عن ملاحظة غوته (Goethe) هذه: "رغم طابع الكتابات الأدبية غير التام، فإننا نجدها تكرر نفس الأشياء ألف مرة"، إن كل الدراسات الحالية عن "الانعداءات" و "التأثيرات" و "المحاكيات" و "السرققات"، وعن مصادر نفس الأفكار ونفس الصيغ ونفس التعريفات، ليست لها مقدمات أخرى مقبولة مع ذلك أكثر فأكثر، رغم الاعتراض الذي يقوم به التاريخ الأدبي ذو التوجه الوضعي و "المتكلف".

فإلى أى حد يمكن الحديث بدقة عن "أصالة النهضة الإيطالية"؟ أو أصالة الباروك ذى المظاهر الهلينية أو "المارينية" ذات التشابه الواضح مع "المدرسة الشعرية والفنية المنحطة الإيطالية"؟ وهل الملاحظات من هذا النوع (حتى ولو ظلت تلقائية وتجريبية تقريباً)، المطبقة مع ذلك على جميع التيارات الأدبية: الكلاسيكية، الرومانسية، التعبيرية، "الباروك التعبيري"، الواقعية (خطيئة قديمة مثل جوب (Job) وأرسطوفان (Aristophane) وسويتون (Suétone) وعلى "الفن الشعبى والواقعية الجديدة"، هى ملاحظات طارئة ونزوية أكثر من اللازم؟ إننا فى الواقع أمام بديهية حقيقية: أى أننا نصادف دائماً نفس الوسوم، وأن السابقة (neo) فى مقدورها إعادة شباب أى "قديم" أدبى، لكن بعيداً عن كل ملاحظة تجريبية وطارئة، نلاحظ أن الرؤية المتواترة لتاريخ الأدب والفن تنفصل وترسم جانبياً، كما هو الشأن لدى هيربرت ريد (Herbert Read) الذى يستشهد بوورنكر (Worringer) تعزيراً لأطروحته. ولدى كورتىوس وغوستاف هوك (G. Hocke) صاحبى تأليف كثيرة على نسق واحد: التصنع، وكذلك لدى مؤلفين آخرين، وقد عبرنا نحن بالذات عن فرضية ثابتة الأدب الأوروبى الذى يعتبر حركة غير ثابتة بين الشعر (اللاأدب) والأدب (= الثقافة الأدبية)، والباروك والجمالية، وهى أمثلة فنية من جهة و "حقيقة" و "ميمية" (mimesis) و "واقعية" و "فرادة" من جهة أخرى. ويبرهن الحديث والطلعية على فكرتى الثبات والتواتر فى أن واحد، بواسطة إعادات صياغتهما المتتالية، الحديثة الجديدة والطلعية الجديدة.

قد تتوضح هذه الظاهرة بسهولة ليس فقط على مستوى المقولات الأدبية الكبرى ، بل أيضا على مستوى أساس اللغة الأدبية ، والشعر الشعبى و "الأشكال البسيطة" والأعمال الفردية والأنواع والأجناس الأدبية ، وذلك بأبحاث تصاعدية وتنازلية متطابقة. وتعرف اللغة والكلام ، مثلا ، " ثوابت " دلالية وأشكالا أسلوبية مماثلة فى مختلف اللغات ، دون انعداءات مباشرة أو غير مباشرة. و "كلمات رئيسية" و "كلمات - ثيمات" لها نسبة تواتر محددة. وتؤدى إلى نفس النتائج التكرارات الموازية فى الشعر الشعبى ، والأشكال الصوتية "المكررة" ، وكذلك تكرار "الإشارات الشفهية" فى الأساطير. إننا لا نقوم هنا إلا ببعض التحريات البسيطة - الانتقائية جدا - فى مجال ظاهرة أدبية واسعة ولا جدال فيها ، لأنه من "المبتذل" ، بمعنى ما ، التأكيد على رموز متواترة أو مترابطة. فهناك زيادة مفرطة من "التوافقات" و "التراكبات" و "التطابقات" و "التماثلات" و "اللازمات" فى الأدب ، كى يتعلق الأمر بمحض مصادفة. وفى الحقيقة ليس هذا العنصر هو الذى يثير انتباهنا ، بل النتائج التى تنجم عنه: أى وجود "تواتر الحوافز" و"اللازمات الأدبية الذى تبرزه الإحياءات المنهجية أو مجرد ملاحظات منفصلة تماما بعضها عن بعض (فى الدراما أو الرواية إلخ)، ودالة إلى أبعد حد ، إذن مقنعة على الوجه الأكمل من أجل ذلك بالضبط. وتعاين جماعة من الجماليين من بين التقليديين جدا، واقع "الثوابت" فى الفنون والطبيعة والروح الإنسانية، وقد تم الكشف عن الأسلوب "الحديث" للتشويق حتى فى الكتاب المقدس... فهل يمكن اقتراح شبه - "نمطية" للتواترات الأدبية ؟ إن وجود التواترات الخطية (التي لها اتصالية مباشرة فى عمل أدبى واحد أو مجموعة من الأعمال) والتواترات المتناوبة والمتتابعة (فى الأجزاء المتتابعة لنفس الأعمال أو بظهورها من جديد فى حقب مختلفة فى أعمال مختلفة بدون أى ارتباط مباشر بينها) يؤكد مثل هذا الافتراض.

إلا أن الأمر الحاسم - من وجهة نظر تحليلنا - هو الإقرار بمفهوم التواتر الأدبى، ونقله إلى مجال الأفكار الأدبية ، حيث يشكل مقدمة إضافية للتشكيلية والنمذجة، فتكون الحقيقة الجوهرية كالتالى : إن الأفكار الأدبية متواترة ، وتعبّر بشكل

ثابت ولا متغير عن تكرارات نظرية، وإذا كانت هناك حقائق أدبية متواترة، فلا بد من أن تكون هناك ضمناً تعريفات أدبية متواترة أيضاً، وليست هذه الملاحظة حديثة العهد، لكنها لم تحصل بعد على تعريف مناسب وشرح وإطار ملائمين.

يمكن العثور على منطلق جيد في نظرية "تواتر" الأفكار العامة، على شكل **الأفكار - الوحدات** المعروف جداً، القدرة على حصر فضاء الفكر المتجانس والأساسى حتى حدود صفاتها المنطقى الكامل، كما يمكن طبعاً العثور من ذلك على منطلق آخر فى النمطية المطبقة على حلول وتعليلات وتعريفات أدبية وصيغ رئيسية. وتتقضى هذه العملية تعميماً مزدوجاً: على المستوى الفردى وعلى مستوى كل تعريف (تم إعداده على أساس عدد كبير من الملاحظات الموحدة أو المتقاربة)، وهو تعريف خاضع بدوره إلى تواتر عال وله خاصية مجموع مبنين نظرياً، وتتجلى قيمته فى تجاوز كل ملاحظة لا تفتأ تسجل انعداءات الأفكار والتأثيرات المباشرة، ومجرد الرواج الأيديولوجى. وبهذه الطريقة لا يتم الوصول إلى "جرد" الحلول والتعريفات المتطابقة أو المتماثلة فحسب، بل أيضاً إلى قراءة قادرة بذاتها على إبراز كل الروابط الثابتة المدركة من خلال مثل هذه "الشبكة" النمطية، نصادف إذن على مستوى النصوص شواهد دورية لها قيمة استبدالية، وهى شواهد تمثيلية لصنف العلاقات بأكمله، أو لأنماط من العلاقات النظرية. لنشر فى هذه الأثناء إلى أن هذه "الصيغة - النمط" تبقى على مستوى طور كامن لمخطط لم يتم التعبير عنه بوضوح، وبأنها قد تكونت من عدد معين من الثوابت الداخلية، ولا تعرض فعلياً إلا نادراً جداً أو لا تعرض أبداً كذلك.

وتؤكد هذه النمطية العامة للعلاقات والتعريفات الأدبية وتعززها وقائع تصعب مناقشتها، ويمكن ملاحظة أن عدد الحلول المقدمة والمصوغة، بواسطة القيام بمجرد بعض المسائل الأدبية، تبقى محدودة دائماً، فمهما كانت مقاصدنا وطموحاتنا "الإبداعية"، فإن مسألة الإبداع، مثلاً، لا تحصل - دائماً وحيث كانت - إلا على نمطين من الحلول الأساسية، يتعلقان بـ "الإلهام" و "العقل"، على امتداد سلسلتين من الشروح: لا عقلانية - طبيعية، ومحاكية - مصنوعة، فيظهر الأدب كـ "إنتاج" أو كـ "سيرورة". إن فحصاً دقيقاً قد يمكننا من ملاحظة التكرار وعودة التعريفات القديمة تحت وسوم معدلة تقريباً في تتابع متواصل. وهذه الظاهرة هي التي تغذى إيهام "تاريخ" الأفكار.

ينبغي أيضاً الإشارة إلى أن المنحنى التاريخي لكل فكرة يجتاز عدداً معيناً من المراحل، التي يمكن اعتبارها مراحل نمطية وضرورية تدخل في نمط تسلسلها الملازم، ويتطابق مع كل مرحلة تاريخية نمط معين من الحلول، الذي يستحيل إداركه من خلال أحوال أخرى أو في لحظات تاريخية أخرى، ينجم عن ذلك أن تغير الأفكار يستجيب، في الواقع، لأنماط تاريخية من التعريفات لا لتشكيلات فردية، وليست هذه الأخيرة في الظاهر إلا فريدة وغير قابلة للتكرار، وتجتاز كل فكرة عدداً معيناً من المراحل الضرورية والمتسلسلة والدورية، وعدداً معيناً من النقاط الحاسمة حيث تتبلور كل حالة تاريخية جديدة بأقصى درجة من الكثافة النوعية والوضوح، بل من الممكن التأكيد أن الفكرة الأدبية واضحة بقدر ما تتم مراراً استعادتها وتكرارها ومناقشتها وصياغتها وتحليلها.

إن هذا التكرار الحتمي يحدد في نهاية المطاف إشباع الأفكار الأدبية وبالتالي قوابلها. وفي لحظة معينة من التحليل النسقي - التاريخي يبدو جلياً أن الفكرة الأدبية لا تفتأ، في الواقع، تكرر نفسها وتصبح "تردادية". لقد أصبحت "قديمة" بهذا القدر

حتى أصبحت "تهذى"، ويؤدى هذا حتما إلى "الابتذال" و إلى نوع من "الهرم" وإنزال الأفكار إلى مستوى العبارة المألوفة. كل ذلك يحدث كأن الفكرة الأدبية قد يسهل التفكير فيها، وأنها قد فكرت فى كل ما تستطيع التفكير فيه ، تبعا لعناصرها ومعطياتها الجوهرية. وعلى كل حال ، فلا جرم أن بعض الأفكار الأدبية تعود ثانية، وتسترجع من جديد وتعبر عن أشياء سبق التعبير عنها ، وكان أحد نقاد هذا العصر يلاحظ أن منهج الانطباعيين الجدد الذى فقد الاعتبار إلى هذا الحد هو "مألوف وعادى، وقد توقعه تماما أوجين دولاكروا (Eugène Delacroix) وصاغه تقريبا". فالماخذ والانتقادات الموجهة للانطباعيين الجدد موجودة فى التقليد الأدبى كذلك " كما أن أسلافهم قد اضطروا هم كذلك إلى تحملها.

أخيرا ، يؤدى التواتر الأيديولوجى إلى استقرار المصطلحات المستعملة. وتقتضى الثوابت الأدبية دائما تسميات ثابتة ، تصبح بطبيعة الحال ثوابت مصطلحية بفضل استقرار دلالى بارز ، منطلقه يكمن فى الإقرارات المعجمية الأولى، وترتسم كل التعريفات الأدبية الممكنة لـ "حقيقة" أدبية داخل حقل دلالى واحد ثابت بصفة خاصة. إن المصطلحية النقدية الأساسية وصلت تنوعا كبيرا بكل مزاياه وعيوبه منذ أواخر القرن الثالث بعد الميلاد. وجدير بالذكر التنبيه إلى أن كل "أيديولوجية" أو "فلسفة" جديدة تعبر عن مرادها إلى حد كبير وفق أسلوب الأيديولوجيات والفلسفات السابقة ، مما يؤدى إلى تكرارات أخرى حتمية فى مجال المصطلحية. وأخيرا يظهر أن ثبات الثوابت هذا (الذى بدأنا على ما يبدو، نتوقع توسعه ، ونستنشقه فى مجال الأفكار الأدبية) لا يبالى بـ "تغيرات التردد": بمعنى أن بعض التعريفات وقواعد البرهنة نفقد جزءا من أهميتها والبعض الآخر على العكس ينزع وحده إلى احتلال موقع الصدارة ، إلا أن أنماط التعريفات المحددة والمشكلة لا تحتجب أبدا وراء أنماط من نفس الجنس احتجابا كاملا.

٢- الاستقرار:

يقتضى التواتر ، بحكم جوهره وإواليته بالذات ، استقرارا وميلا إلى السكون ،
وهى السمة المميزة لمفهوم الثابتة. إننا على مقربة من مرحلة حيث ترتسم كل تلك
المفاهيم ، دون أن تصبح "تحصيل حاصل" بالمعنى الحصرى ، فى السيرة "الدائرية"
للفكر الذى يعبر بدوره عن الحقيقة "الدائرية" الموضوعية" للنصوص والتعريفات
والصيغ الأساسية. وعلى كل حال ، تفترض الديمومة التكرار والعكس صحيح ، لأن
العلاقة بين "التواتر" و "الاستمرار" هى علاقة تطابق فى نهاية المطاف. ومع ذلك
فبالنسبة لمنظرى الثوابت (كما نتصورها) فإن هذه المفاهيم مترادفة أيضا ،
وهى بهذا الارتباط الوثيق حتى أنها تتطابق ، وتؤدى نظرية "المدة الطويلة"
(La longue durée) فى منظور حديث وتاريخى محض ، إلى نفس النتيجة ،
أى "السكون": بمعنى أن التاريخ هو "بنية " ، "بل أكثر من ذلك هو حقيقة يسىء الزمن
استعمالها وينقلها ببطء شديد، وتصبح بعض البنيات ، التى تعمّر طويلا ، عناصر
قارة لعدد لا يحصى من الأجيال". إذن ، يتطلب التوضع التاريخى والزمنى أبعاداً
أخرى ، وخاصة رؤية أخرى "للمدة" التاريخية حيث يمكن أن تتداخل "المدة الطويلة"
و"الظروف" و"الأحداث" بسهولة. لأن كل هذه العناصر تنزع إلى أن تتوحد على نفس
المستوى خاصة على نفس الإيقاع ، البطيء جداً ، وهو بهذا البطء حتى كاد يتوقف عن
الحركة.

إن الارتباط بين منظور الأفكار الأدبية الموضوعى خلال تسلسل تاريخى
واستقرارها الملازم الذى لا تقل موضوعيته ، يصبح ارتباطاً معقداً خاصة ، ويتطلب
تشكيلة جديدة وملائمة ، وفى مرحلة أولى يمكن التأكيد ، إجمالاً ودون تناقض ، أن
الجمالية الأدبية ونظرية الفن عموماً يتقدمان و "يتطوران" لكنهما لا يتغيران.
فـ "القضايا الأساسية للنظرية الجمالية كانت معروفة منذ أقدم عهود الحضارة الغربية،
ويمكن التغيير فى كون آراء الأغلبية تصبح استثنائية ، والآراء الاستثنائية (الأقليات)
تصبح أغلبية". وقد سبق أن أثار انتباهنا هذا البرهان ، ويوضح نفس التمييز
كذلك الفرق الجوهرى بين تاريخ الفن وتاريخ الجمالية: بمعنى أن الفن الغربى خلال

ألفى سنة قد عرف تغيرات أساسية وجذرية ، بينما لم يطرأ على الجمالية خلال تلك الفترة ذاتها سوى تحولات جزئية جدا . فالفنون كانت تغير أسلوبها فى حين كانت الجمالية تبقى فى الأساس هى هى ، خاضعة لتصورات قديمة .

إن وجود الأفكار الأدبية وتحولها إلى "حاضر أزلى" (الأفكار الأدبية المعاصرة تكون مطابقة جوهريا ، بحكم ثباتها وتواترها ، للمواقف التى يبرزها التاريخ الأدبى) ، لا يمكن إذن أن يكون مدركا (نظريا) فقط ، بل أيضا مبرهنا عليه (تطبيقيا). وهذا مثال واحد من بين مئات الأمثلة الممكنة ، إذ نجد عند بلوتارك Plutarque (الانحطاط Périclès XIII) : صحيح أنه فيما يتعلق بالجمال ، كل عمل أدبى يشيخ بسرعة ، إلا أنه بفضل مزايا الفن يحافظ اليوم أيضا على نضارته وحيوته ، وذلك لأن نوعا من الجودة تزدهر حوله باستمرار وتصون مظهره الذى لا يستطيع الزمن إفساده ، كأن الأشياء كانت قد سكنتها روح فتية أزليا، ونفس كان قد ولّدها الخلود " . ويمكن العثور تماما على نفس الفكرة لدى مؤلف "طليعى" معاصر مثل أوجين يونسكو (Eugène Ionsco)، الذى يدافع عن مبدأ "الشكل الحالى والتاريخى نوى راهنية لا راهنة (إن صح التعبير) ونوى حقيقة لا تاريخية " . وقد عثر هذا العمل، عبر العصور وعبر صيغ التاريخ العابرة ، على تاريخ نمطى عابر بشكل أقل، وعلى وضع أولى تتفرع عنه الأوضاع الأخرى " . إن هذا المؤلف يحاول التعبير عن "حقائق جديدة وقديمة ، حاضرة ولا حالية ، حية ودائمة ، خاصة وعالمية فى آن واحد" . وأخيرا، هذه هى خلاصة الثنائى بلوتارك - يونسكو: "إن الأعمال الفنية الحديثة جدا والجديدة جدا تتعارف وتتجاوز فيما بينها فى جميع العصور . أجل ، إن الملك سليمان هو زعيمى ، وكذلك جوب (Job) هذا المعاصر لبكيت (Beckett) "مما يؤدى إلى الاعتراف ، أو على أية حال ، إلى فرضية وجود عالم أدبى موحد ومتماسك ، يصبح فى حضنه أى عنصر متطابقا مع أى عنصر آخر . وبذلك سيكون المثل الأعلى هو إقامة أدب مساو لذاته ، ولجميع لحظاته التى قد يمكن أن تتربط فى نسق من الثوابت ، أى نسق من الاستمرارات المثالية .

ومن وراء الأزمنة ، تنزع جميع الأفكار الأدبية إذن إلى أن تتلاقى من خلال مدة لا تاريخية وحالية ولا حالية فى نفس الوقت ، لها طابع الدوام ، أو على سبيل المجاز ، لها طابع "الركود" (Stase) ، لهذا فإن للأفكار الأدبية ميلا إلى إلغاء الزمن والتاريخ بواسطة التواتر ، والتقليل من قيمة الحاضر ، واستبدال الزمن المنطقى والنظرى بالزمن المعيش والتاريخى. فاستقرار الثوابت تزامنى وتعاقبى فى آن واحد، وكلما واجهنا ثابتة ما ، نلاحظ حدوث ظاهرة "الزمن الكلى" (Panchronie) حتما، المطابقة لظاهرة اللامتغيرات الإحصائية للغة. لنشر بالمقابل إلى أن "سكون" الأفكار الأدبية هذا لا يحدث إلا على المستوى النظرى المحض للامتغيرات كما هى ، والمقولات القابلة للتشكيل فى إطار بعض "النماذج" لا غير. لذلك فإن العلاقة نموذج / تاريخ تقتضى تحليلا وتعريفا جديدين (الفصل VII).

٣ - الدائرية :

إن فكرة التواتر التى تمت دراستها حتى آخر تبعاتها ، تقتضى بالضرورة فكرة الدائرية ، أى عودة الفكرة إلى ذاتها، وإلى منطلقها ومدارها الدائرى حول مركز مثالى ومحور نظرى لا متحرك، وتختلف هذه النظرة، جوهرى، عن الرؤية الحالية للأفكار الأدبية ، التى تقاوم، عموما ، فكرة الدائرية مقاومة صريحة. إلا أن تحليلا معمقا لواقع الظواهر النظرية - الأدبية ، يتيح لنا بسهولة ملاحظة أنه ليس التحليل الموضوعى للإواليات الروحية ، بما فيها الفكر الجدلى ، وحده هو الذى يبرر مثل هذه النتيجة ويجعلها ممكنة ، بل أيضا التقليد الميثى - الفلسفى بأكمله ، القائم على مبادئ شائعة وكذلك على ملاحظات جوهرية. إن تحليلنا يسعى جاهداً ، على هذا المستوى أيضا ، إلى تجاوز الملاحظات التجزيئية ، والتجريبية ، وغير المبنية ، والغريبة عن المنظورات الكبرى أو المتمردة عليها ، وذلك لمحاولة بلوغ رؤية شاملة ومستوى الانسجام النفسى.

إن الدائرية الباطنية للروح ، التي يفترض داخلها كل تقدم نكوصا وذهابا وإياباً و "خطوة إلى الأمام" و "أخرى إلى الوراء" (مع لزومات جدلية عميقة سنرجع إليها بتفصيل)، تمتلك طابع الوضوح فيما عدا الخطأ، ولتأيد هذه الأطروحة فإن علم النفس الذي يبرهن على وجود عودة المنسى وعودة المكبوت ، يدلى ببراهين تنطبق أيضاً على "الاستيهامات الدينية" ، وتنظيمات الصور الأولية المنبعثة، ونلاحظ نفس الظاهرة فى أمراض العصاب الاستحواذى. ويسير فى نفس الاتجاه وجود "الأنماط الأصلية" وتواترها (وهى مسألة سنعالجها فيما بعد) ، وسنكتفى هنا بإعطاء بعض الإشارات المختصرة من شأنها تهية الحد الأدنى لتوجهنا الأولى.

وليس قصدنا إطلاقاً دراسة تراث الرؤى الدائرية كله وفلسفتها كلها (مظاهرها المتعددة قد قامت بتحليلها مجموعة من الأسلاف الأكفاء) ، بل نريد فقط إبراز عنصر واحد ، وهو المرتكز الأساسى لبرهنتنا كلها: إن كلية التصورات "الدورية" تنزع إلى التعميم والتأطير المقولى والتبلور فى صيغ مقولبة بشكل قوى، وتفترض فكرة الدور ، بعبارات أخرى، إمكانية التشكل ، وميلاً باطنياً إلى النمذجة ، ونلاحظ من خلال بنيتها ، على جميع المستويات ومن جميع الجوانب، عودة ظهور عدد معين من الصور والتعريفات اللامتغيرة ، وهى "موضعية" حقيقية للدائرة، ويكون مصدرها إما قديماً وإما حديثاً، غير أنها فى كلتا الحالتين ، تكرر الحالات المعروفة من حيث هى دائمة ولا متغيرة و "محددة" ، ومع ذلك هناك موضع ضخم للدائرية لا تفتأ الروح الإنسانية تعيده وتعيد صياغته منذ طور التفكير الميثى إلى العديد من الرؤى الشعرية – الأدبية ، وإلى بعض فلسفات التاريخ الحديثة.

إن ميث "العود الأبدى" L'éternel retour الشائع على الخصوص فى جميع الميثاث وجميع الثقافات البدائية والقديمة ، يملك من حيث الفكرة المركزية واللامتغيرة ، العودة الدورية إلى الحالة الأولية وإلى الزمن الأولى (illud tempus)، وإلى زمن الأصول الميثى وإلى الزمن القديم (Grand temps)، التى تتحقق بال تكرار داخل نمط أصلى (مخطط ميثى ، رمز ، نموذج لا تاريخى)، وتأتى فلسفات "العود الأبدى" الدنيوية لتتطابق أو

تنضاف إلى هذه الطبقة الميثية التى تحول الحقيقة إلى محاكاة مقولية - طقوسية للنمط الأصلى العلوى ، الذى تعيد خلقه الإشارات المقدسة أو الدنيوية (الميث الذى يكون معناه التكرار الدورى للأحكام التى تقيمها فى البدء الآلهة والأبطال والأسلاف)، وذلك منذ الفيثاغوريين حتى العود الأبدى (die ewige Wiederkunft) عند نيتشه (Nietzsche) بما فى ذلك بعض البراهين وبعض الشروح الحديثة، وتنشأ كل مرة ، نفس الأحكام وتتولد من جديد فى ظروف مختلفة، فالزمن لا يدوم إلا وهو ينبعث بواسطة ديمومته وجوهره الخاصين به وانطلاقاً منهما ، وتنزع بعض معطيات الفيزياء الحديثة كذلك إلى تأكيد تلك الدورات.

وتتضح هذه المسألة أكثر - فى نظرنا - إذا أخذنا بعين الاعتبار الملاحظات حديثة العهد المتعلقة بتواتر الدورات الكونية الخاضعة للأرصاء الفلكية (الاعتدالات والمدارات الشمسية) أو أرصاد النظام الزمنى (تتابع الفصول) أو الأرصاد الكونية (دورة النبات والدورات الفلاحية إلخ)، وما يثير الانتباه فى جميع هذه التغيرات الدورية والدائرية هو انتظامها اللامتغير ، والنظام الصارم الذى تتتابع فيه ، وكمال مسارها دائرى الشكل، واندماجها فى "شكل" زمنى منتظم صارم وقابل للإحصاء وبالتالي قابل للتقدير. إن تصور دورية الكون التى توجد على شكل موضع فى جميع الثقافات وجميع نظريات نشأة الكون القديمة ، (السنة الكبيرة ، Maha Yuga Magnus Anus بعدد السنوات الشمسية المتغيرة جداً: 432. 000,36.000,12, 954 إلخ) ، يبين بدقة هذه الصورة النمطية للدوران الكونى. إنه "شكل" من أشكال إدراك الحركة الفلكية العامة من الناحية الكروية والدائرية اللامتغيرة. إن مراحل هذه المدة الكونية الطقوسية لا تقل نمطية ، وترجمها ثلاث لحظات جوهرية:

١- السير المحتوم نحو المنتهى ونهاية الدور.

٢- الكارثة والانهيال النهائى (الطوفان ، الكارثة الأرضية ، الطمي (Diluvium) والفاء إلخ).

٣- العودة والإحياء و "البعث"، وهى حركة منتظمة تتكرر فى سلسلة لا نهائية (الاحتفال الرسمى بنهاية "القرن" Saeculum، والافتتاح الفخم لبداية قرن جديد، تخلده أجيال متعاقبة Saeculares Iudi، وقول جان دى كرلاند (Jean de Garlande)، لا جديد تحت الشمس، غير أن ما نراه يتجدد (nil sub sol novum, sed renovata vides) إن كون جميع هذه المراحل التى تصبح أصلا مستنسخات، وعبارات مألوفة حقيقية فى نظرية نشأة الكون بشكل ورواج عالميين، يؤكد تطقيس (ritualisation) كل هذه السيرورة الدورانية فى كلية عناصرها وتشكيلها. ومن الواضح أن الدائرية، حتى على مستوى نشأة الكون الميثية، تشكل فيما مضى "بنية" أو أنها مماثلة لتلك "البنية" من حيث هى "تشكل" ونمط إدراك للكون. ومن الممكن إذن توقع "نمذجة" السيرورة الدائرية منذ هذه المرحلة.

إن التمثيلات القديمة للزمن - المتعلقة بـ "زمن الآلهة" وكذلك بـ "زمن البشر" - تقتضى حلا مطابقا، إذ يشكل الإدراك الملتبس للزمن نقطة الانطلاق. من هنا تأتى ضرورة تنظيمه واستبعاد تاريخيته السديمية، مع الإقرار بوجود سلسلتين مقوليتين متوازيتين: الزمن الحسى / الزمن العقلى والزمن المنطقى / الزمن التاريخى والزمن الخطى / الزمن الدورى. ويمكن إذن أن تأخذ نفس الظواهر تأويلا مزدوجا؛ ففي الحالة الأولى، يتعلق الزمن التاريخى، والخطى بنظام الوحدانية و "اللاتكرارية"، أما فى الحالة الثانية، فيتعلق بالاستنباط والحدس والتوقعية، والملاحظة التى ترى أن الزمن الخطى يقوض الزمن ويجمده، فافرضا عليه إعادة تكوين مقولية (أفلاطون، فيدون، ٧٢ ب)، تؤدى إلى نتيجة، (وهى غير مقبولة)، أن ظواهر الحركة والصيرورة والإبداع الحقيقية لا تنتسب، فى الواقع، إلا إلى الدائرية، فالمسيحية وخاصة الروح الغربية لم يتمثلا إلا صورة الزمن الخطية وحركته المستقيمة بالنسبة لمعالم محددة قارة، وتصبح الرؤية المعاكسة "شاذة"، كما هو الشأن لدى لوسيليو فينانى (Lucilio Vinani) الذى يرى كل شىء أزلى، وكذلك لا بد لكل شىء أن يتجدد بالضرورة. يقول بيير فيدال ناكى (Piere vidal -Naquet): "إذا كانت أسباب

الأحداث الملموسة لا نهائية ، فإن الصدفة يمكن أن تجمعها بسهولة كما كانت عليه من قبل ، وإذا كانت نهائية فمن المحتم أن الأحداث التي كانت ، تعود من جديد تماما كما قد كانت".

إن هذا المخطط ذاته ، فى خطوطه الأساسية ، يظهر من جديد فى مختلف فلسفات التاريخ (التقليدية والمثالية إلخ)، حيث تحدد صيغ النمط المتطابق سيرورة الدائرية ذاتها وسيرورة الدوام المتحرك (Perpetuum mobil) الذى تخضع له الأحداث ، وسيرورة التكررات الدائرية ذات زمن "خطى" ظاهريا. إن "نموذجا" تاريخيا مثل (L'anacyclosis de poly be (3.VI)، متوفراً على نتائج خصبة ، يحدد السببية الدائرية والدورية لأشكال التنظيم السياسى ، التى "تتحول" وتتراجع على مراحل لا بد منها ، لتعود بعد ذلك إلى نقطة انطلاقها. وهناك رؤية مماثلة لدى مكياڤيلى (Machiavel) فى (Istorie Florentine II, 6,V. I)، وكذلك لدى مؤرخين ومنظرين آخرين لعصر النهضة (جان بودان Jean Bodin ، هرفيى W. Harvey ، سير توماس براون Sir Thomas Browns إلخ)، الذين يرون أن "دورات" التاريخ لها معنى حصريا واشتقاقيا تقريبا لـ "الدورة" و "الدائرة" و "الدائرية" . إن مفاهيم من النمط "الدورى"، منظره أو خفية ، هى مفاهيم مركزية ومحددة لهذا النمط كله من الرؤية والشرح التاريخى.

إننا لا نهتم إلا بكمونات تشكيل السيرورة الدائرية – منطلقين توسعا من التاريخ الأدبى ووصولاً ، فى الأخير، إلى تاريخ الأفكار الأدبية – وكذلك ، لن تسترعى انتباهنا سوى الثوابت الأساسية وحدها لمثل هذه التصورات ، يبدو لنا أن ثابتتين من تلك الثوابت تقومان بدور وظيفى متميز جدا:

١- صعود / نزول ، رقى / انحطاط ، تزايد / تناقص [وهى صيغة منتشرة جدا ويستعملها – بشكل مختلف – كل من مونتسكيو (Montesquieu) وكانتيمير (D. Cantemir)، نقصان / نمو (incrementum / decrementum)، وكذلك مؤرخون آخرون].

٢- Corsi / Ricorsi ، حتى نسترجع صيغة فيكو (Vico) ، وهى جد واضحة ومنطقية مع نفسها ، فهذا الفيلسوف الإيطالى يتصور "تاريخا مثاليا أزليا" ، حيث "تعود" المرحلة الأخيرة من سيرورة تاريخية حتما إلى مرحلتها الأولى ، إنه (Ricorsi) متواصل على جميع الأصعدة فى إيقاع ثلاثى صارم. وقد كان لهذه النظرية امتدادات وأصداء فى الثقافة الرومانية خاصة لدى هاسدو (B. P. Hasdeu). إن الرؤية المدركة سلفا والقبلية (aprioriste) وبالتالي "المنمجة" سلفا هى رؤية صريحة ، ومع ذلك ، فإن الشيء المهم من الوجهة البنيوية ليست هى "صحة" أو "اعتباطية" التفسير المقدم لمقاربة من هذا النوع ، بل فقط خاصيتها النسقية والمخططة بدقة. فالكشف عن نظام واضح ومثالى ودائم من فوضى الأحداث تلك ، هى المقدمة النظرية الجوهرية، لأن تواتر فكرة الدورة التاريخية لا المنظرة فقط ، بل أيضا المضبوطة أحيانا ، يدل على استمرار مثل وجهة النظر هذه ، وعلى مشروعيتها فى نفس الوقت.

إن التذكير بالنمط الأصيل لفكرة "التقدم" - الذى يمكن معرفته أو قد نميل إلى إدراجه فى جميع التفسيرات التاريخية من النمط الدائرى - سيكون أيضا موجزا وموجها إلى معناه الجوهرى لا غير. فماذا يعنى ، فى الواقع ، "التقدم" الذى يحدث داخل حركة دائرية ؟ إنه ليس طبعا سوى المرحلة التصاعدية من الإيقاع الدورى والتطور ومنطلق مرحلة تصاعدية جديدة تضطلع على مستوى آخر ، كليا أو جزئيا وبإدماج وتمفصل جديدين، بنتائج المرحلة الأخيرة وخلصاتها القابلة للاستعادة، وينتمى طبعا هذا النوع من التفسير للتقدم ، هو أيضا ، إلى بنىات أنثربولوجية قديمة. هكذا يشكل التقدم حقيقة أكيدة ، لكنها محصورة فيما يتعلق بديمومتها التاريخية ، والتجزئية ، والمدمجة فى سيرورة مركبة خاضعة هى أيضا لظاهرة تقدمية فى سلسلة مفتوحة لانهائيا من النمط الدائرى ذاته.

وهكذا ، فإن جميع عناصر التعريف الموضعى للدائرية ، وضمنيا الأفكار الأدبية ، تجد نفسها مقترنة. وهذا التعريف هو نتيجة لسيرورة مزدوجة جدلية بعمق

تجريديا: بمعنى أن المخطط الأيديولوجى يمكن أن يتحول إلى صورة أو موضع (أدبى ، تشكىلى إلخ)، بينما تختزل الصورة - الموضع بسهولة إلى مخطط أو إلى حركة عكسية / تناوبية ودائرية هى أيضا. وهنا تتدخل سيرورة أساسية من "التشكىلية" فى كلتا الحالتين ، عن طريق التحول سواء إلى صورة مقولية أو إلى بنية نظرية / أولية تقتضى تعريفا تجريديا.

إن التفسير الجوهرى لذلك بسيط ، وهو أن الرؤية الدائرية تشكل موضوعا وإسقاطا لنمط أصلى قد تحدد كما هو منذ القدم (أفلاطون Timée ، 37 د ، 35 ب ، 39 د ، أولوجيل ، 15-1، II, VII, Aulu -Gelle بلوتارك I, de facto) ويمكن العثور على فكرة "الدورة" مرتبطة بتجليات أو صور أو قوانين "نمطية أصلية" (archétypales) وبصور سابقة ، فى جميع الثقافات القديمة تقريبا بنفس الوظيفة المزدوجة: الرمز (الدال) المقترن بالصورة (المرجعية). من هنا تأتى قدرته الكبيرة على التبديل والتعبير الأدبى - الفلسفى ، كما هو الشأن عند دانتي Dante مثلا (الدورات الكونية الرمزية والأرقام الدورية الرمزية إلخ). وعلى كل حال ، فإن مماثلة التصور الدورى للكون بنموذج أو شكل أمر متكرر جدا فى بعض دوائر الفكر حتى فى عصرنا الحاضر. وهذا مع ذلك قابل للشرح. تقتضى فكرة الدائرية بل تتوقع كل السمات الأساسية لبنية النموذج ، ولها صلات واضحة وعميقة مع التنظيم الداخلى لكل شكل، الاستقرار وبطبيعة الحال اللاتحرك (إذن الثبات والتواتر) وإعادة الدائمة واللانهاية (أفلاطون Timée 37 ب، هـ) ، والاختزال إلى عدد قليل من العناصر الثابتة (وحدات ، صور ، أرقام إلخ)، التى يمكن أن ترد بسهولة إلى مخطط معين أى إلى نظام زمنى رمزى وشكىلى محض. لهذا السبب كان على هذا المفهوم - الصورة أن يخلق موضوعيته الخاصة به التى تعتبر النظام الطبيعى لكل فكرة متواترة.

يمكن فى حالة الدائرية - مرة أخرى - ملاحظة التحول النسقى للمجازات الأيديولوجية - الأدبية إلى مادة أدبية ، قابلة بأن تصبح بدورها موضع تأمل أدبى

بواسطة حركة تناوبية (تعرف تطورات هرمنوطيقية مهمة): **تجريدية - واقعية - تجريدية** ،
وهى حركة تحدث بين حدين: حد التركيز وحد التمدد الأقصىين.

وتكمن المرحلة الأولى فى سيرورة تقلص تدريجى: أى أن الدورة المنظمة زمنيا تتطابق مع نمط أصلى لورى مختزل بدوره إلى صورة متسلسلة زمنيا ورمزية: السنة ، نظيرة السنة الكونية ، التى يمثلها عدد واحد من حيث هى وحدة رياضية. وبهذه الطريقة ، تصبح "التغيرات" الدائرية مجرد أطوار ، ومراحل رياضية لدور يمكن التنبؤ به ويمكن عده. من هنا يأتى مصدر مماثلة فكرة التتابع والتحقيب الدائرى بتصور التواتر القار الذى تعبر عنه الأرقام المحددة والرمزية والصوفية ، التى تمتلك وظيفة مقولية لا غير: الأيام السبعة (للخلق والحقب الكونية وعصور الإنسان)، والتصوير المجازى للزمن بثلاثة "رءوس" (ماضى ، حاضر ، مستقبل) وأربعة "أجنحة" (الخريف - الربيع - الصيف - الشتاء) وصورة زحل ("الزمن" وهو يفترس أبناءه) مسلحا بحاصدة هى بالذات رمز للدائرية إلخ ، ويمكن ملاحظة استحواز حقيقى لرقم أربعة: أربعة عصور كونية (سابقة على هيزيود Hésiode)، وأربعة فصول وأربعة عصور وأربعة رموز قيامية (apocalyptiques) - دانيال (Daniel 2 - 31) ، وهو استحواز يتحول إلى مخطط للتاريخ العالمى (تعاقب "الممالك" أو "الإمبراطوريات" الأربع: مملكة بابل، الفرس ، مقدونيا ، الرومان). إنه مستنسخ تاريخى حقيقى للعصور القديمة والقرون الوسطى. كما نلاحظ نفس التواتر الموضعى فى رمز الدائرية النوعى إلى حد كبير: أى العجلة التى نصادفها فى المعانى والصور المختلفة وعلى مختلف المستويات الفلسفية. ومن البديهي أنها صورة للدورة الكونية الأصلية المقترنة بعجلة البروج العالمية المنتشرة جدا فى نظرية نشأة الكون والميثاث القديمة ، غير أن التنقل الاستعارى لفكرة الوجود والقدر والزمن فى نفس الاتجاه الدورانى هو تنقل عادى ومألوف، ويمثله رمز العجلة غير المستقرة ورمز "المصير" (عجلة الدهر rota fortunae) والتقلبات الدائمة للأشياء والحياة وفسادها الدائم بسبب عجلة الزمن ، وهو مستنسخ تصويرى وأدبى منتشر جدا إلخ. وتتحول كذلك الرؤية التاريخية إلى

مجاز "العجلة" هذه بالذات فى معانٍ مختلفة : "عجلة الدولة" (شيسرون ، Ciceron ، الاثنين 2.9 - ad atticus II) ، وسقوط الإمبراطوريات الدورى (فى القرون الوسطى ، وعند أوطوفون فرايسينغ Otto von Freising فى كتابه الدورية (rotatus) ، وتسجيل تاريخ الإمبراطورية الرومانية فى مدار دائرى (circulus orbis) ، فضلا عن "عجلة التاريخ" الأزلية ، التى تدور وتعود دائماً إلى نقطة انطلاقها إلخ. إن الأمر يتعلق بحل موضوعى وارتكاس آلى و "جاذبية دورية" تقريباً ورؤية مقولية على كل حال. لذلك فلا عجب إذا استعاد ذلك مؤرخون معاصرون مثل سبنغلر (Spengler) وتوينبى (Toynbee) ، محاولين التوفيق (مجازياً) بين السكون والتطور بتوسيع الآنية والتعاقبية التاريخيتين ، أى أن السيرورة التاريخية قد تمتزج إذن باستعارة العجلة التى تدور حول محورها فى حين أن الناقلة (= التاريخ) تنتقل وتسير قدما ، إنه حل لبق ، وليس على الأرجح خاطئاً تماماً. وغالباً ما تكون الحركة الدائرية التصاعدية حول محور معين ممثلة أيضاً بصورة اللولب أو المنحنى اللولبى (أفلاطون 39 a Timée) وهو رمز (لصدفة coquille حلزونية مثلاً) سلفى وميثى محدد بوضوح ومرتب ترتيباً دقيقاً. ونعتقد أن هذه المعالم البسيطة كافية بالنسبة لحفريات مصغرة لفكرة الدائرية من خلال أشكالها الكلاسيكية - القديمة (مع لزوماتها من نفس النمط فى تاريخ الأفكار).

إن توسيع الصيغة يتجه نحو الكشف عن التواترات والتكرارات الكونية - التاريخية التى يزداد اتساعها وتوضيحها انطلاقاً من سيرورة "استعارية" (Metaphoristaion) "التطور" الدائرى ذاتها، ويقتضى هذا التطور بداية ووسطا ونهاية ، مهما كان الجزء الذى يتم فيه الإدماج فى المنحنى الدائرى. وتظل الصورة العادية جداً هى بالطبع صورة العمر والمنحنى البيولوجى: الطفولة والمراهقة والشباب والنضج والشيخوخة والهرم ، وهى صورة منتشرة جداً منذ العصور القديمة والقرون الوسطى (لدى كل من فلورو Florus وبرودنس (Prudence) ، والقديس أوغسطين (St Augustin) وروموال دى ساليرن (Romuald de Salerne) وتتسع هذه الصورة ، بالمعنى الحصرى والعميق للكلمة ، لتشمل المجال الكونى والتاريخى كله حيث تظهر من

جديد فى شكلها الأولى ، شكل الصعود والنكوص ، أى شكل التقدم والانحطاط التاريخيين المماثلين تماثلا دقيقا للنمو والنقصان الحيويين. فتصبح هاتان اللحظتان بهذا المنظور مترابطتين ويحدد بعضهما بعضا ، ويكونان متضمنين فى نفس المفهوم الجوهرى للتبادل الذى يشمل بالضرورة حركة الصعود والنزول فى بداية كل دور ونهايته.

من المستحيل ، فى إطار عرضنا هذا ، وحتى من هذه الزاوية ، إعادة كتابة تاريخ فكرة التقدم ، وبالمقابل فإننا نعتقد أن من المفيد التذكير ببعض الثوابت النظرية بدءا بفكرة تأرجح التاريخ ، منها موضع **قمة / حضيض** (سينيك ، **قضايا طبيعية** quest - Net III 8-9) المؤلف منذ عصر النهضة حيث إن صور **فتى / هرم**، **جديد / قديم**، **وصعود / نزول**، تميل نحو التطابق إلى حد التماثل ، وقد تمحور عنوان نموذجى لكتاب: عن قلب أو تغير أشياء الكون (De la vicissitude ou variété des choses de l'univers) للكاتب لويس دى روى (1584) حول فكرة النمو والنقصان العامين (الواضحة جدا فى المنظور الحالى للدائرية لكنها غير مدعومة فى ذلك العصر)، وحول إمكانية التقدم ولو فى الجزء الوحيد من المنحنى التصاعدى ، وحول عدم توافق اللحظتين فى فضاءات وعلى منحنيات مختلفة ، لكن فى حقب تاريخية متواقتة: (تقدم فى منطقة وانحطاط فى أخرى)، وحول الانبعاث الحتمى بعد حقبة من الانحطاط، ونجد من جديد هذا المخطط ذاته (كلية وجزئيا) ، مع بعض الفوارق الثانوية لدى كل من مكيافيللى (فى 1، V, Discorsi, Promioli, 6, Istorie fiorentine)، وفلافيو بوندى (Flavio Biondi) وف. باتريزى (F. Patrizzi) وجورج هاكفيل (Georges Hakewill)، أى تقدم واضمحلال مؤقتين وهى حركة تناوبية من الانحلال / الانبعاث والنشوء / الانحلال.

ويتعلق انهيار فكرة التقدم أو تحولها إلى نقيضها بنفس الدائرية: **إيجابى / سلبى**، **إثبات / نفى** ، **خلق / هدم** إلخ ، ويقتضى بالضرورة فكرة **الانحطاط فى**

جميع أشكالها: انحراف أشكال الحكم (شيسرون ، عن الجمهورية De republica)، والأرواح والنفوس وانحلال الإمبراطوريات - وهو مخطط متطابق مع مخطط هيزيود بمعنى تشاؤمي عميق: "عصر الظلمات والجهل" لتعريف حقبة ما بعد الشرلمانية (post carolingienne) - وكذلك هو اجس قروسطية أخرى من نفس النوع. وينتمي عنوان مؤلف من مؤلفات عصر النهضة - تاريخ تدهور الإمبراطوريات الرومانية وسقوطها للكاتب فلافيوبيوندي 1483 - إلى نفس الثابتة. وهذه الثابتة جديرة بالذكر لاسيما وأن تأثيرها يظل كبيرا حتى في عصر معروف بتفأؤله وتقدمي للغاية كعصر الأنوار. ويسهم هذا التناوب ، في الواقع ، في دائرة ثلاثية:

(أ) الاندماج في الإطار والدائرية اللذين يصلحان له ، وهي دائرية مدمجة في مجموع السيورة الكونية الدائرية.

(ب) تغيرات مفاجئة متعددة داخل كرة تزداد تضخما: تحول الخير إلى شر (أفلاطون ، السياسي 269 - 273).

(ج) تحول الوحدة إلى تعدد، والنهار يصبح ليلا ، والنور يعوضه الظلام ، والفضيلة تتغير إلى رذيلة ، والعلم إلى جهل إلخ، والعكس بالعكس في سلسلة لا نهائية. ويوجه كل هذا "العود الأبدي" العالمي الوعي بحركة غير ثابتة تنطلق من الزمن التاريخي بتحول متبادل.

ومن الطبيعي والممكن إذن وجود هذه الحركة الدائرية ذاتها في مجال الأفكار ، بما في ذلك الأفكار الأدبية (وهذا ما كان مع ذلك يلاحظه أفلاطون أيضا حين يقول: "هذه، على ما يبدو لي ، هي المرة الثالثة أو الرابعة التي يعود فيها خطابي إلى نفس النقطة" (القوانين ، 659 ج)، وقد تمت ملاحظة هذه الظاهرة منذ العصور القديمة، لكنها لم تتم دراستها دراسة منسقة ، وخاصة لم يتم دمجها في نظرية عامة للأفكار الأدبية ، إن منهجيتنا الهرمنوطيقية (المفصلة في الفصل الثامن) تماثل تدريجيا مفهوم "الدائرية" بمفهوم "الكلية" التي تصبح داخلها الحلول الجزئية للدائرية (التي تؤدي

إليها ملاحظات وتعميمات تجزئية) عناصر للعلاقة الجوهرية كل - جزء - كل / جزء - كل - جزء، وفى نظرنا أنه بهذه الطريقة وحدها يمكن لجميع الملاحظات حول الدائرية أن تندمج وتتمثل ، على مستويات من التجريد يزداد سموها ، بثوابت أيديولوجية حقيقية من النمط الدورى ، التى يقدم مخططها - بدقة نسقية - إمكانية موضوعية لـ "نمذجة" معينة ، باختصار يقدم إمكانية لتحويل مفهوم دائرية الأدب إلى مفهوم دائرية الأفكار حول الأدب.

إن ما يسترعى الانتباه أولا هى عالمية التصور الدورى للأدب الناتجة عن الدوام والتواتر (المستقل أو بتأثير مباشر) للأدب، إنها تظهر فى الشرق ، مثلاً فى الأدب الصينى الكلاسيكى ، وقلما تظهر وبشكل غير متواصل فى الغرب ، لكن دون أن تكون اتصالياتها المثالية متقطعة. إننا لا نقصد من وراء هذا الدليل سوى مقارنة دورة "الآداب" بالدورة الكوكبية أو دورة الطبيعة فى عصر النهضة بالدورة البيولوجية للأعمار فى العصر الأوغسطى (Augustan) الإنجليزى ، وهى مقارنة مصحوبة بنظرة استعادية إلى جميع المؤرخين الرومان الذين يتموضعون فى هذا المنظور. وقد يمكن ملاحظة مقارنة مطابقة فى عصر الأنوار لدى رومانسيين مثل هردير (Herder) إلخ. لناخذ أيضا بعين الاعتبار أن فكرة الدائرية قد عممها بثقة وحماس كبيرين "المحدثون" فى عصر الصراع المشهور، والحجج التى يستندون عليها حجج معروفة ، وهى أن "القدماء" "شيوخ" فى حين أن "المحدثين" "شباب"، إنهم إذن يجسدون الحيوية والتقدم والتفوق الأدبى إلخ. ويتمتع موضع الأجيال والعهود والعصور على كل حال بحظوة كبيرة فى القرنين ١٧ ، ١٨ ، بل هو دليل حاسم بالنسبة لشارل بيرو (Charles Perrault) . إن الصراع ذاته المحدد فى أشكاله الأساسية (جديد / قديم) والظاهراتية (قدماء / محدثون ، كلاسيكيون / رومانسيون إلخ) يظهر كنتيجة لهذا التحقيب ذاته. إنها ظاهرة ثبات (تواتر) قديم يمكن ملاحظته من قبل فى الآداب القديمة ويتجلى أيضا بوضوح فى عصرنا الحاضر. وسنعود إلى هذه الخصومة الدائرية بتفصيل فى مؤلف قيد التحضير وهو "الحديث" و "نمؤذجة".

إن الصعوبة الأساسية ، كما فى حالة التواتر ، تكمن فى التوفيق بين الدائرية وتنوعية الإبداع الأدبى الفريد والأصلى و"غير القابل للتكرار" تحديداً . لنذكر بأن ظواهر من هذا النوع (الثبات ، والتواتر ، والدائرية) ليست ملائمة سوى لمظاهر الأدب البنيوية والوظيفية والتقليدية - التاريخية ، وليس المقصود إهمال "الوحدة" على حساب الدائرية - وهما حقيقتان تتموضعان على مستويات مختلفة اختلافاً كاملاً - بل المقصود فقط ، فحص الظروف التى قد تجعل "دائرية جديدة" ممكنة ، وتوضح مجموعة من العناصر القديمة فى نظرية الدائرية ، إن هذا الحل قد لا تتم مراعاته فقط ، بل يمكن تحسينه أيضاً .

ينتمى مخطط "الجدّة الدائرية" إلى قوة الابتكار ، المحدودة فى نهاية المطاف ، فى جميع "أشكال" "الإبداع" الإنسانى كيفما كانت ، ويمكن أن تنطبق - مع الفارق - ملاحظات مونتيني (Montaigne) حول أنماط الألبسة كذلك على الأساليب أو الإبداعات الأدبية ، يقول : "بما أن تغيير ثيابنا مفاجئ وسريع إلى هذا الحد... فإن ابتكار جميع الخياطين فى العالم لا يستطيع تقديم أى شىء جديد ، فمن اللازم أنه غالباً ما تعود الأشكال المهمة لتستعيد نفوذها ، وهذه بالذات تزول حظوتها فيما بعد" (١. ٤٠ فصل XLIX). ومن الواضح أنه خلال هذه الدورة الأبدية يقتضى جزء ما من المنحنى التصاعدي الذى تم عبوره ، عنصراً مستحدثاً وجديداً بالنسبة للأجزاء السابقة ، ولا تختلف عن كل ذلك حالة العجلة التى تغير وضعها فى الفضاء باستمرار وتأخذ اتجاهها جديداً فى كل حركة حول محورها . إلا أن الشىء المهم جداً كذلك هو أن عنصراً جديداً ينضاف حتماً - بفعل الإبداع ذاته - إلى تواتر العناصر التقليدية الأبدى ، وقد تتجمع كل العناصر المتواترة ، بدورها ، بنفس الفعل الإبداعى ذاته ، فى نظام جديد أزالى ، معنى ذلك أن فى كل إبداع جديد يسلك الفن نفس الطريق ، منذ البداية ، بالرجوع كل مرة إلى شرطه النوعى . وفى آخر المطاف فإن جدلية جديد / قديم فى الإبداع لا تزعم أنها توضح شيئاً آخر.

لنصف أيضا أن بداية كل دورة تصاعدية قد لا تكون سوى بداية "جديدة" تحديدا ، حتى لو كان عليها أن تكون متبوعة بانحطاط حتمي وفساد وانحلال إلخ، ويفترض كل منحنى تموجي ، في جميع لحظاته التصاعدية ، عناصر مستحدثة وطارئة ، أى انحطاط يليه انبعاث. فضلا عن ذلك لا يمنع التكرار الدائري (الكوني والوقائعي والتاريخي إلخ) التنوع، إذن الجدة ، إذ ليس من المستبعد إطلاقا أن تتغير الظواهر التي تتتابع بين بداية دورة كونية معينة ونهايتها. إن نفس النبات أو نفس المحصول الزراعي لا يتكرر أبدا بخصائص وشروط مطابقة. وهناك في التاريخ ، حتى بالنسبة للمؤرخين "القدماء" جدا، ظواهر ظرفية ومناسبة ، إذن ظواهر مستحدثة وغير متوقعة (Kairos, occasio في المصطلحية القديمة). يتعلق الأمر إذن بعناصر "تحدث وتقدم نفسها باستمرار" ، إلا أنها يمكن أن تنوع من كثافتها أو تغير من طابعها بالتوازي مع تغير الظروف " (Thucydide. III , ٨٢) ، لأن نظرية الأفكار – الأنماط والتركيبات الممكنة اللانهائية تفرض على الواقعية المحسوسة بروز ظواهر تتغير إلى ما لا نهاية حول عدد محدد من الأنماط القارة، ومع ذلك فلا تعني الدائرية التكرار الآلي والمقولب بصرامة ، وإنما تعني على الخصوص علاقات "التشابه والتماثل" (Thucydide, I, ٢٢) ، وبالتالي علاقات التناظر المماثل. وأخيرا تجد جميع العناصر نفسها في وضع ليس تطابقيا ، بل تماثليا وتناظريا بالنسبة للوضع الأولي . لنقل ، مع هرقليت (Héraclite)، إن المرء لا يستحم في النهر مرتين (الجزء ١٢) لكن في نفس الدورة [من المجرى المائي] فقط ، و "كل شيء متشابه بين فترتين ، ولا شيء يتشابه في نفس الفترة" (أفلوطين VII, V, 2) إن التعريف الصوري لفكرة أدبية معينة لا يمكن إذن أن يكرر بطريقة مطابقة ، شكله الشفهي ، بل يبرز فقط جوهر نظرية أدبية ما ومعناها ونسقها ووجهة نظرها الهرمنوطيقية، ويقدم أخيرا رمز الخط اللولبي – خاصة في متغيره التصاعدي – برهانا جيدا عن هذه "الجدة الدائرية" ذاتها: أى أن الحركة الدورانية حول محور معين تشكل، بكل دورة من دوراتها ، تركيبا جديدا لا يتطابق أبدا مع نقطة انطلاقه (انظر البرهان الجدلي في الفصل VII) .

وبهذا المنظور ، لم تعد تشكل دائرية الأفكار أية مفارقة ، بل تشكل نتيجة منطقية وضرورية حصرا ، ويمكن استيعابها ملاحظة الوجود الموضوعى لبعض التكرارات ، وتأخذ تلك التكرارات شكل صيغ (= ثوابت) ، ويمكن التقاط كلية هذه الثوابت ومماثلتها ودمجها فى صورة إجمالية نمطية ، ألا وهى الدائرية ، على مستوى مقولة حقيقية للوعى الجمالى - الأدبى العالمى. إن "النقد الذاتى" الذى يقوم به الأدب بالرجوع دوريا إلى نقطة انطلاقه ، يواكبه "دوران" الأفكار الأدبية ، المثالى - التزامنى. وتوسع كل إعادة تشكيل وإعادة تأويل دلالية - أيديولوجية بدورهما هذا الخط اللولبى المرن والتصاعدى والمفتوح ، الذى يحافظ دائما على محور مثالى متين ، فتحدث حركة "الدوران" التى لن تتطابق كليا أبدا مع الوضع الأولى المستعاد بالتتابع على مستويات مختلفة ذات تعقيد عال ، لكنه متموضع على نفس الخط العمودى. من هنا يتضح أن الأمر لا يتعلق ، فى الواقع ، بتحصيل حاصل على أى حال. وبهذه الطريقة تسهم الفكرة الأدبية فى "التاريخ" وتنمو وتتطور ، إلا أنها تبقى هى هى ، مجمدة فى قوالب معينة.

فبالى أى حد تتمثل الدراسات الأدبية الحالية هذه الفكرة (باستثناء التسجيل التاريخى المحض) ، من خلال منظور التصورات التطورية - (évolutionnistes) ، والدورية ذات التناوب النمطى (إبداع أصيل / محاك ، وطبيعى / مصطنع ، وإبداعى / انعكاسى إلخ). إن ملاحظات النقد الأدبى التقليدى تبقى فى حالة تجريبية وتجزئية ، وأغلبها فى دائرة الخصومة الكلاسيكية / الكلاسيكية المضادة ، ودائرة "العودة" إلى الكلاسيكية و "النهضة الكلاسيكية" إلخ. فالنمط الوحيد من الأبحاث الذى يبدى صلات واقعية مع هذا المنهج ، هو نمط الدراسات التى تمزج الموضوعية (التقليدية أو الحديثة) لظواهر التواتر والدائرية الأدبية ، أو تجمعها بثوابت الأدب الأدبية فى عرف أرنست روبيركورتيوس ، وهى دراسات قد تقدم بها إلى حد ما بعض الشكلايين ، مقرين مثلا بالعودة الدورية فى التيارات الأدبية (جرمونسكى (V. Zirmanski) ، ويهتم علم الأنماط الأصلية ، هو أيضا عند نورثروب فراى (Northrop Frye) بالظواهر التى تشغل بالنا: أى العودة إلى بنيات نظرية نشأة

الكون ، ووجود أربعة أطوار فى تطور الأنماط والأجناس الأدبية ، ووجود بعض الدورات فى الشعر الحديث إلخ. وشأن ذلك شأن تحليل البنيات الدائرية المخصصة لمضمونها الخاص وموضوعها الخاص وثيمتها الخاصة. وتوضح بعض الدراسات السوسيولوجية للأدب و"الصيغ" الأدبية نفس ظاهرة التناوب والتواتر والدائرية ذاتها. لنشر فى الأخير إلى بعض المحاولات لحساب هذه الدورات وفق المناهج الرياضية داخل "العصور السوسيولوجية" لـ ١٣٠ سنة ، مع حركات غير ثابتة (٨٠ + ٥٠ سنة أو ٨٠ + ٥٠ سنة). وتوضح الفرضية التى ترى أنه قد توجد دورات جمالية فى خمس مراحل نفس الرؤية للموضوعية الدورية هذه، تماما مثل ظاهرة "إعادة الكشف" الدورية (عن التصنع والباروك والفن القوطى والأسلوب التزيينى إلخ ، بل عن فكرة "الأسلوب" و "الأثرى" والفن "الجماعى" والعودة إلى "الحرفية" إلخ). المنتمية إلى إوالية نفس الدائرية الروحية هذه ، التى تعطى لجميع المحاولات "الإحيائية" دفعة قوية "جديدة" و "حديثه".

علينا كذلك أن نشدد على كون الفكر الحديث لا يقبل فكرة الدائرية فحسب ، بل بالعكس يتمثلها إلى حد كبير ، إذ دخلت هذه الفكرة الدائرية أيضا على يد ماسيدونسكى ("العود الأبدى للأشياء") إلى الأدب الرومانى (الأبله، I, Le Fou) ولا يخلو من الأهمية بتاتا أن نلاحظ، بعد جورج بوليه (Georges Poulet) ونورثروب فراى (وهما ناقدان يتجاهل ، مع ذلك ، أحدهما الآخر على ما يبدو) ونقاد آخرين ، أن الثيمة الأدبية فى "تحولات الدائرة" - الواضحة جدا منذ عصر النهضة - تمتد إلى ريلكه (Rilke) وت . س إليوت (T. S. Eliot) وغيلين (N. Guillen) وف. ب. يتس (F. B. Yeats) وجويس (J. Joyce) إلخ. إن "عالما" حقيقيا من الأفكار والصور شبه الكروية بدأ بتنظيم وهو يرسم دورات تصاعدية يزداد اتساعها ، (تمدد نابذ وتقارب جابذ ، دوائر متمركزة إلخ)، حول نقطة توالدية أو محور أو مركز مثالى. فقد تم بناء "رواية جديدة" (Les Gommages) لروب جرييه (A. R. Grillet) كلها على فكرة وتقنية السرد الدائرى الذى يعود إلى نقطة انطلاقه. وتستعيد "رواية جديدة" أخرى وهى معركة

فرسال (La Bataille de Pharsale) لكلودسمون (C. Simone) ثيمة الدائرية فى نقطة أساسية: هدم تام وإحياء ، لوح مصقول ثم بدء من جديد. ("انطلاق ثم العودة من الصفر").

إن كون الوعى الجمالى الحديث قد قبل مبدأ الدائرية ، من حيث هو برنامج حقيقى ، والذي يدعم فى الواقع - بطريقة مفارقة على ما يظهر - توجهات "الطليعة" الأساسية جدا ، يبدو لنا ذا دلالة خاصة. إن المسلمة الجوهرية - البداية المطلقة ، والعودة إلى اللحظة الأصلية بإجراءات الانقطاع الكامل ورفض كل تواتر محتمل - التى نجدها عند موندريان (Mondrian) وغيره ، أيضا ، تصدر عن جوهر الدائرية الخاص جدا: العودة الدورية إلى بدايات الفن وإلى حالته الأصلية والمطلقة. إن كل توجهات الفن "البداية" لا يمكن أن تكون لها تفسيرات جوهرية أخرى ، وسنعود إلى هذه الظاهرة فى كتابنا: الحديث و "نموذجة". ويمتلك الميث "المستقبلى" للفن الحديث نفس القيمة الموضوعية. فكل تواتر دورى يجعل كلية طموحاته "المرتقبة" تتطلع إلى المستقبل. لأن الفن الحقيقى يتعلق ب "الاستباق" و "الطليعة" اللذين يجسدانه مسبقا ، ويؤكد الوضع الحالى لهذين المفهومين الأدبيين تماما كل ما قدمناه منذ لحظة.

تتطابق المرحلة الأخيرة من "تحرير" الملهاة ، بالمعنى اللاوثوقى للكلمة ، مع نقيضها ، ومع ظهور مفهوم اللاملهاة المكمل والحتمى ، لأن لها ، فى نهاية تحررها المتوالى من الضغوط والنزعات الوثوقية التى تستعبدتها ، إمكانية إنكار ذاتها نوعا ما ، بالمعنى الهيجلى لانحلال الفن ، وإلغاء التواصل مع الجمهور ، وتدمير العرف المسرحى ، بل عرفها الخاص بها الذى يؤسسها ، وتصبح الملهاة فى هذه الحالة "ملهاة" نفسها ، وباروديا ذاتية ورسمها ساخرا عنيفا فى الغالب لأساليبها ، كما فى برنامج يونسكو: "ليس عدم إخفاء الأمور ، بل جعلها واضحة جدا كذلك ، وجليّة عمدا ، والغوص فى الخيالى البشع (Le grotesque) ، والرسم الساخر ، وتجاوز السخرية الباهتة للملهاة

الصالونات المسلية "، ومن خلال نقدها الذاتى تختفى دورة فكرة الملهاة فى تقيضها الخاص.

ويعكس اللأدب هو أيضا هذا الوضع الدورى للأفكار الأدبية ، التى تعود دائما إلى وضعيتها " المثالية" الأولية (التكرار النمطى الأصلى)، وذلك فى كل دورة من الخط اللولبى المفتوح ، وبعد سلسلة كاملة من إعادات التشكيل والنفى. وتمتلك العقلية "القيامية" (apocalyptique) الموجهة نحو التدمير المنسق للغة الفنية صلات واضحة مع هاجس "نهاية العالم" الذى يميز جزءا مهما من الفن الحديث. إنها تنكر كل شىء ، وتضرب به عرض الحائط وتعود من الصفرة إلى دورة جديدة للفن ونظريته ، وهى معادلة لدورة كونية جديدة. فـ "ينبغى" على اللأدب بالضرورة أن يعود إلى الأدب ، ولو إلى جنس آخر من الأدب ، ذى ميزة أخرى أو دلالة أخرى؛ لأنه لا يمكن أن يتخلص من شرطه "الأدبى" المحدد، وحتى لو نوى إنكار ثيمة أو مشروعاً أدبياً ورفضه ، فإن التعبير على الصعيد الأدبى عن هذا النفى يمثل فى حد ذاته فعلاً أدبياً. وهناك شعراء باروكيون يصرحون أنهم لا يريدون كتابة شعر معين ، ويفسرون ، نظماً ، قرارهم ليلاحظوا فى الأخير ، بسخرية ذاتية تامة ، أنهم مع ذلك ينظمون الشعر رغماً عنهم. وهكذا تبدأ مهنة النفى باعتباره ثيمة شعرية كما فى السونيتو (Sonnet) المشهور للوب ذى فرغا (Lope de Verga) : إن السونيتو يجعلنى أتألم (Un soneto me man da Hacer Violante) الذى يحاكى فواتور (Voiture) فى أدواريته (Son Rondeau) ، التى لا تقل شهرة حيث تتكرر فيها اللازمة التالية: وأها ، قد ضعت بلا أمل ، (Hélas, C'est fait de moi)، وكذلك فى عدة أعمال أدبية أخرى، ويعكس موقف الطليعة اللأدبى كله ، الذى يدخل حتماً فى "الأدب" الأزلى ، نفس "المنطق" المعاكس فى التفكير الأدبى المعروف مع ذلك بوضوح ، كما ترفض الدائرية الفن الخاضع للعقائد وليس الضرورة الأولية للتعبير عن "الخضوع للواقعية ، واستبدالها بخلق واقعية عالية"، فقد يتعلق الأمر ، حسب تعبير أحد أفراد هذه الحركة (وهو ريبومون ديسين Ribemont - Dessaignes)، بـ "اقتفاء العمل الإلهى ، دون حمله على

محمل الجد". وتعلن السورالية هي أيضا عن التدهور والانهيار لكن بطريقة رسمية ومقنعة؛ فهي تستحضر ما قد يمكن أن يوجد، أو صورة حالة حيث المجهودات قد لا يعود لها أى حق فى الوجود. ويلاحظ بعض الكتاب المعاصرين هذه المفارقة ذاتها لشرطهم اللادبى. فكان أنطونين أرتو (Antonin Artaud) يقول: "لقد بدأت مهنتى فى الأدب وأنا أولف كتباً لأقول إننى لم أكن أستطيع كتابة أى شىء على الإطلاق"، ويضيف: "لم أكتب أبداً إلا لأقول إننى لم أكن قد قمت بأى شىء أبداً ولا أستطيع القيام بأى شىء"، وإنى وأنا أقوم ببعض الأشياء، لم أكن فى الواقع أقوم بأى شىء". وهتف يونسكو بخيبة عميقة: "إننى أعود باستمرار إلى الأدب الخ. ولا جرم أن هذه الظاهرة طبعاً لا يمكن أن تفلت من النقد الذى يعقب عليها بشىء من السخرية (المبررة مع ذلك)، وبهذا قد اكتملت الحلقة.

إن دائرية الأفكار الأدبية هي من الواضح بحيث يصبح تخطيطها المثالى، باعتباره مقدمة لـ "نمذجتها"، تخطيطاً ممكناً تماماً، ويبدو أن تلك النمذجة تشتمل على اللحظات التالية:

(أ) التسمية أو التشكيلية وهى عملية تحصل بموجبها ظاهرة أو فكرة أدبية على تعريف معين أو معنى أساسى مدمج فى مجموعة من النصوص النظرية التى تبدأ فى الانتشار وتوحى بالتعليق عليها إلخ.

(ب) التأسيس، بحيث، فى لحظة محددة، يستقر "المذهب" و "يعتبر حجة" ويصبح "رسمياً" تحت تأثير تضافر عوامل كثيرة، ينبغى الإشارة منها إلى عامل تبنى الأوساط المسؤولة عن ذلك المذهب والتى تملك النفوذ الفعلى، مما يمثل حدثاً أساسياً، فـ "تستقر" الفكرة فى هذه المرحلة ويزداد تعصبها وعدوانيتها تجاه الانحرافات والتأويلات المبتدعة إلخ.

(ج) محاكاة الفكرة واستعادتها ومعارضتها وتحولها إلى مستنسخ "أكاديمى". وتصبح التشكيلات آلية ومقبولة بشكل متزايد وخالية من كل إسهام

شخصى ، فتدخل فى عداد التكرارات البسيطة ، إنها بداية الابتذال والقصور ، ويصل تشكيل الفكرة وقدرتها على الانتشار ، إلى حد الإشباع ويحددان فى النهاية بواسطة رد فعل حتمى .

(د) **تغير الفكرة** الذى يعادل "انقلاباً" معيناً ، وظهور "ثابتة مضادة" يعبر عنها فى دائرة الأفكار موقف مزدوج ومتحد وغير منفصل عادة وهو:

١- **التمرد للأصولى** واللاعرفى ، والمعارضة الصريحة للذوق "القديم" والنماذج "القديمة" والقوانين والمعايير البالية ، التى لا يستطيع الذوق "الجديد" قبولها ، وكذلك جدالات نمطية أخرى ومن نفس النوع فى الجدالية الأزلية بين القدماء والمحدثين .

٢- **ظهور الأفكار الجديدة** التى تقاوم الأفكار القديمة والجامدة وتحل محلها . ويحدث على هذا المستوى - فى النظرية الأدبية - اتخاذ المواقف "الحديثة" فى الواقع: تقييم المستحدث ، وتحول الحالية التى تصبح بعد أن كانت ذات صفة تاريخية ، ميزة جمالية ، وبرمجة للتميز والأصالة ، والتحرر المتواصل للمفاهيم ، مع ميل من جهة إلى التساهل والنسبوية والتشككية ، وإلى اللامبالاة أيضاً ، ضمن الروح النقدية وفى الرأى العام ، وبالعكس مع ميل من جهة أخرى إلى الوثوقية الجديدة عند الطرف المقابل ، وهو موقف خاص بالمؤيدين المتعصبين لمستحدثاتهم المتضخمة والمثيرة . وتنشأ بهذه الطريقة الأفكار وتموت دورياً ، وهى تكرر ضرباً من "التاريخ المثالى الأزلى" ، فى ظروف تاريخية جديدة دائماً .

إن الجوهر الجدلى تماماً لهذا المخطط الدائرى الذى تتجابه فيه دائماً العناصر الجديدة والعناصر القديمة ، بتناوب دورانى ، ليس أقل وضوحاً ، ومن خلال صياغة كل فكرة بالذات (لا الأدبية فقط) ، فإنها تثبت "شيئاً ما" وتنفى "شيئاً ما" ، بواسطة الإبدال والتفكيك والمعارضة المباشرة إلخ . إننا فى الواقع على صلة بموضع نظرى جديد تجسده مسبقاً المواجهة الأزلية قدماء / محدثين ، وكلاسيكيين / رومانسيين تجسدياً واضحاً بما فيه الكفاية ، وكان غوته نفسه يصوغ مثل هذا التشخيص بقوله: "إن

الصراع بين ما هو قديم وما يدوم ومبدأ التطور والتحول هو هو دائماً ، ويولد كل نظام فى الأخير التحذلق والرقابة ، فلكى نتخلص منها ينقلب النظام ، ولا بد من مرور بعض الوقت ريثما تتكشف ضرورة إصلاح معين. فالكلاسيكية والرومانسية ، والضغط الذى يمارسه أهل الحرف والحرية المهنية والمحافظة على الملكية العقارية وفسخها - كل هذا هو نفس الصراع دائماً الذى يولد بذلك، فى نهاية الأمر، صراعا آخر، فمن هنا تنشأ جميع التناقضات والتناوبات التى تتحكم فى حياة الأفكار الأدبية (فعل / رد فعل ، وأزمة / تواتر، ونفى / إثبات ، وحاضر / ماضى) والتى قد تم توضيحها غالباً. إن المعنى الجدلى تماماً للتعارض يتطلب على الأخص كثيراً من العناية: فبالنسبة لمبدأ بنائى لا إرادى يظهر جدليا مبدأ بنائى معارض". (تنيانوف J. Tynianov).

يبدى النقد نفسه ميلا جدليا دائريا ، فينطبق، حسب الظروف، على مجال كلاسيكى بمنظور حديث ، أو على مجال حديث بمنظور كلاسيكى. لنشر أخيراً إلى أنه عندما تدمج الأفكار الأدبية فى سياقات مختلفة يمكن أن تكون لها وظيفة أو عدة وظائف بالتواقت أو بالتتابع أو بالتناوب. من هنا يأتى مصدر تعددية رمزية معينة بكاملها، وبعد خفى ومقولى ونموذجى ، و "مفتاح" فى حلقة من حلقات الأدب و "رمز" فى حلقة أخرى حسب العصر والمكان. إذن تمتلك دائرية الأفكار الأدبية أيضاً هذا المظهر القابل للتبديل فى الزمان والفضاء ، القادر على تقوية الدور الهرمنىوطيقى للنقد فى نفس الاتجاه.

٤ - الأصالة - المستعارة

يلغى واقع الثوابت الأدبية وكذلك ظاهرة التواتر والدائرية جميع الادعاءات بـ "الأصالة" الأساسية للأفكار الأدبية ، ويحددان على كل حال تعديلا عميقا لقانون هذا المفهوم ، ويستبعد "التكرار"، مهما كان شكله "الأصالة" ويرفض ضمناً المطابقة الدقيقة لـ "الأصل". وكما قد سبق أن قلنا ذلك: لا أحد يستطيع المطالبة بأبوة فكرة

أدبية معينة. فمن الذى تلفظ بفكرة معينة أول مرة ؟ من المستحيل الحصول على جواب مقنع عن هذا السؤال ، ولو لأن الإقرار المعجمي الأول أو التعيين الذى يتم إعطاؤه للفكرة لا يتوافق، بالضرورة، مع الظهور الفعلى لتلك الفكرة التى تكون فى الغالب سابقة أو مصوغة بشكل مختلف، وسنعود بتفصيل (فى الفصل VI) إلى هذا الاستقلال الذاتى للأفكار الأدبية (الواضحة خاصة فى مرحلة "نمذجتها") ، وإلى تحررها تجاه وسومها الشفهية. وتُظهر التجربة أن الصعوبات المرتبطة بتحقيق هوية "أصل" الأفكار لا يمكن تقريباً حلها دائماً.

وإذا كانت هناك حقائق أو نصف حقائق أو قضايا "ثابتة" متنازع فيها بصراحة ، وبالتالي متطابقة فى الزمان والفضاء ، فهذا يدل على أن ظهورها أو الكشف أو إعادة الكشف عنها لا يمكن أن يشكل حق تأليف (Copyright) أو "احتكاراً" بأى شئ كان، وسواء كانت الأفكار ظاهرة أو خفية، فإنها تسبق فى الوجود ، وأن "يكشف" المرء وحده عن حقائق ذكرها آخرون زمناً طويلاً من قبل، أو "يعيد الكشف" عنها عن قصد أو بدونه وبكل براءة وحسن نية ، ليس أمراً طارئاً ولا دليلاً على ضعف فكرى ولا نتيجة انعداء أو تأثير مثمر أو أثيم ، بل إجراء تلقائياً وحتمياً دون قيد وشرط ، لتواتر نظرى يؤدي إلى توافقات لا مفر منها. إن شتراوس كشف وحده عن أفكار "شكلانية" (مطابقة لأفكار بروب) التى كانت قبله مجهولة مدة طويلة تماماً، وتظهر أفكار "شكلانية" متشابهة أو متقاربة أو متطابقة بشكل مستقل تماماً فى مختلف نقاط المعمور، ونفس الأفكار تروج وتبرز فى كل مكان بحثاً عن "مبدعها" وعن "شخصنتها"، وما فكرنا فيه اليوم سبق أن تم التفكير فيه غالباً أيضاً كما ينبغى، وبكل وضوح ، بل أحياناً بشكل أفضل وأوضح. إنه التواتر الذى يقتضى فى نفس النطاق التوقعية: كل ما قد تم التفكير فيه سيفكر فيه أيضاً ، وكل ما تم التعبير عنه سيعبر عنه من جديد طول سيرورة الروح الدائرية الأزلية ، كما أشرنا إليه أعلاه (فى الفصل III). يصبح مبدأ التكرار نفسه ، فى علاقته المباشرة مع فكرة "ثبات الطبيعة"، موضعاً نظرياً حقيقياً (= "إن ما كان سيكون أيضاً") ، بالإضافة إلى ذلك ،

يكرس كل موضوع فكرة مألوفة معممة و "بديهية" لا حد لها ، وابتدأ أساسيا وأنطولوجيا تقريبا .

يؤدى إثبات حالة الدوام والاستقرار النظرى هذه إلى موقف منهجى مختلف تماما ، وبالأحرى يميل المرء اليوم إلى اقتراح الابتكار الشخصى والتكف فيه ، وإلى إخفاء المصادر وإلى التظاهر بأصالة مستعارة وهمية . ولأننا بالعكس مقتنعون بغرور مثل هذا الموقف ، سنتصرف بطريقة متناقضة تماما: أى أن نكشف عن أوراقنا إن صح التعبير ، ونبرز "مصادرنا" و "مستنداتنا" كلها بشكل نسقى وجلّى ، بل ربما بشكل تفاخرى لنكون منطقيين مع روح هذا المنهج وحرفيته ، الذى لا يقر ولا يستعمل سوى الأفكار - الثابتة ، أما الذى يجادل فى "الجنة الجوهرية" للأفكار الأدبية فإنه لا يمكن أن يميل سوى إلى إلغاء فكرة "المصدر" ، وإلى إزالة خداعها المطلقة بجعلها فى المتناول وعرضها علانية وجعلها من الصفاء والشفافية بحيث يصبح الوضوح هو النظام العادى والضرورى لجميع الأفكار الأدبية ، وسوف ينشأ عن ذلك تقريبا أن تلك الأفكار يمكن أن تختفى بصفاتها حقائق وأجزاء مستقلة ذاتيا ، وأن هيكل البناء العام وحده ، الذى كانت جزءا منه ، هو الذى يبقى من حيث هو بنية تحتية لنمذجة مقبلة . إن الدلائل العميقة لروح المثابرة فى هذا المنهج ، الذى يتبنى كمسلمة أن فكرة ليست ولا يمكن أن تكون جديدة تماما ، هو قبول النتيجة صراحة التى ليست هى نفسها ، ولا يمكن أن تكون "جديدة" تماما . وسنرى قريبا أن هذا هو بالضبط الشرط الجوهرى للدائرة الهرمونية التى تتناول - حسب مخطط فريد - كلية عناصر "النموذج" التى يولدها ، وتدمجها وتعيد صياغتها (الفصل VIII) .

ومع ذلك إذا أمكن الحديث عن معامل لـ "الأصالة" فإنه يكمن بالضبط - مهما كان التناقض الذى قد يظهر عليه ذلك - فى طريقة "إعادة الكشف" عن الأفكار الشائعة من قبل ، وفى التكرار الحتمى للحدوسات والصيغ السابقة ، أن يكون المرء أصيلا لا يعنى أن يعثر على أفكار جديدة بأى ثمن ، بل أن يعثر وحده على أفكار معروفة ؛ إذ "لا يمتلك المرء فى الواقع فكرة معينة ما لم يكتشفها من جديد" (ألان

(Alain) ، يتضح من ذلك أن إعادة تشكيل "المخططات" و"النماذج" - التى يمكن أن تتوافق مع مجموعة الكشوفات السابقة أو لا تتوافق معها - تكتسب قيمة ذاتية - موضوعية، لكن بناء على أن تلك "المخططات" و"النماذج" هى عبارة عن علاقات شخصية بين الناقد ومجموعة من الأفكار التى تجتاز مسارها الخاص بها ، والتى عينت بفعل هذه العلاقات ذاتها غير القابلة للتكرار تحديداً ، فلا يمكن رفض "أصالتها" الجوهرية، وكل فكرة تكون فى الواقع أصيلة ، بمعنى أصلية ، بالفعل كنقطة انطلاق لمكونات فريدة. وكل حقيقة تكون جليلة بذاتها ، ويحتفظ المرء بتلك الحقيقة ويتلفظ بها من تلقاء نفسه، ثم يكتشف فيما بعد أن غيره قد لاحظها هو أيضاً، غير أنه لا يمكن أن يبرهن على مبادرته واستقلاليته الفكرية وأسبقية هذا "الاكتشاف" إلخ. فهل تفقد تلك الحقيقة بسبب ذلك - على مستوى التجربة الصحيحة وغير القابلة للتكرار - "أصالتها" فعلاً وبشكل عميق؟ إن ضمان الأصالة المستعارة يكمن فى طريقة توجيه وإدارة البرهنة التى لا تعيد - من خلال نسقها الداخلى - إنتاج أى مخطط من المخططات الموجودة ، كما يكمن أيضاً فى إعادة تحليل المسألة ، وإعادة صياغتها ، ومن خلال الفروق الجديدة المخصصة لها ، كل ذلك يتم التعبير عنه بكلام خاص ويمراجع خاصة ، باختصار بإعادة تركيب الفكرة وتحليلها الشخصى.

إن رد الفعل ضد ميث الأصالة المستعارة غير المؤلف والمزهو والعدوانى فى الغالب ، وضد كبريائها (Hybris)، له فى نفس الوقت حافز أخلاقى. ويشكل نقد الأفكار الأدبية المأخوذ من هذه الزاوية تقشفاً حقيقياً وتزهداً و"عبرة" فى النسبوية والتواضع والاحتباس ، بل فى "الرزانة" ، موجهة إلى الغطرسة والعجرفة ، وعلى كل حال إلى المزاعم الفكرية غير المبررة ، إنه ينظر بشئ من السخرية إلى أحدث الكشوفات - المستعارة ، والإحياء الصارخ للعبارات المؤلفوة والتصنيف المخادع والتفاهة التى تعلن "جدتها" بلجة وضجة. ومن المفيد ملاحظة فكرة أدبية "مستحدثة" زوراً فى حالة تلبس بجريمة المخادعة ، ولوكانت مرغمة و"بريئة"، واختزالها إلى

أبعادها الصحيحة والبرهنة لها بكل وضوح أن "أصالتها المزعومة قد تم قبولها منذ مدة وتوقف البحث فيها، وتعيش في الواقع الأفكار الأدبية حياة متوازية ومتواقة في الزمان والقضاء، وإذا كان لا بد من المطالبة رغم ذلك بـ "أصالة" ما، فإن أصالتنا المستعارة الخاصة بنا إذن ستكون بالضبط تبني صراحة موقف لا أصيل وبالأحرى موقف متشكك مشيدين بـ "العود الأبدى" للأفكار الأدبية، وهو رد فعل نعتقد أنه ضروري، خاصة في عصر نلاحظ فيه تكاثراً ضخماً للمستنسخات والصيغ النظرية المتجاوزة والمهملة هنا وهناك، والتي يلتقطها بتلذذ ساذج بالمستحدث والاكتشاف، عدد من "كتاب المقالات" قليلي التجربة وعديمي المنظور التاريخي، والعاجزين عن سبر أغوار مجموع مجال الأفكار الأدبية بشكل منسق.

تدعو مسألة التواتر والدائرية كذلك إلى التأمل في "الدورات" النظرية - الأدبية، وإلى أي حد تكون ممكنة وواقعية؟ وهل يمكن الحديث عن "الجدة" و "الحدثة" الفعلية والكاملة والمطلقة للأدب والأفكار الأدبية؟ إن ديسماري دي سان سورلين (Desmarets de St -Sorlin) قد أجاب عن هذا السؤال وذلك منذ بداية الصراع المشهور، يقول: "إذا صادف مبتكر جيد، أحياناً، أمراً ما يبدو أنه مأخوذ عن القدماء، فلا يعني هذا أنه ينقصه الابتكار الذي لا يخونه أبداً عند الحاجة، غير أنه ينبغي اعتبار واعتقاد أن ذلك الأمر يكون في الواقع ضرورياً لموضوعه وخصوصاً به، وأن فرجيل (Virgile) لو لم يعبر عنه قبله لأبرزه هو، ولكن مضطراً ألا يمتنع عن استعماله باعتبار أن غيره قد استعمله من قبله، وإلا سوف يخل بموضوعه لعدم قوله بالضبط ما ينبغي قوله. إن العقل هو الذي قد أملى عليه ذلك الأمر كما كان قد أملاه على من قد استعمله أول مرة. ويعلم الحكام المنصفون ونور الذوق السليم أنه ينبغي له ألا يقصر في قول ذلك كما كان قد فعل من سبقه". وهكذا تتم إعادة الكشف عن مجموعة من الأفكار الأدبية بشكل دوري ومستقل وعفوي، بواسطة "المنطلق" الذاتي العادي للسيرورة النظرية. وإذا كان لا بد لفكرة معينة من أن تظهر في فكر الجميع فإن أحدهم يتجراً على التعبير عنها في أول الأمر، وغالباً ما تتردد الحجة التالية: ليس

من اللازم أن يكون المرء "أرسطو" أو عالما كبيرا كي يتبع "استدلالا صحيحا"، في حين أن "التفكير السليم" كافٍ بشكل وافر. و" ينصرم عصر آخر فنسمع في العصر الموالي نفس الآراء والحجج ونفس الاعتبارات". إذن للأدب ، كما هو معروف ، نفس الثوابت: "إن صح ظنى فإن قصيدة ما تم نظمها عن سير وقائع حديثة معينة ، تشتمل دائما على نفس الأهواء ونفس العبرة تقريبا ، وبالتأكيد على نفس المهارة الحربية التى كانت تسود أثناء حصار طروادة: فلا جديد تحت الشمس. لنحص جميع الروائع والحكايات الممكن تخيلها ، فإننا لن نجد اختلافات دائمة بين ما يحدث اليوم وما قد حدث فى العصور الماضية". إن ما كان بديها بالنسبة للقس فيجو (A. FEIJÓO) ، أو إتيان فورمون (Etienne Fourmont) فى القرن ١٨ ، يبقى أيضا مشروعا بالنسبة للملاحظين الأنكيا فى القرن العشرين ، وإذا أمكن وضع الفن الحديث تحت تأثير مقولة " كلما تغيرت الأحوال ، بقيت الأمور على حالها" ، فمن البديهي أن نظرية "الحديث" كلها يمكن أن تسهم هى أيضا فى نظام التواتر ذاته ، وتميل فى الواقع إلى أن تمتزج به. ويبدو أن الحديث له ذاكرة سيئة ، إذ ينسى دائما أنه قد سبق أن قام تماما بنفس التأكيدات ، وأنه لا يعيش ، فى حقيقة الأمر ، إلا بتذكراته الخاصة به ، ويكثر الكلام عن "نقد جديد" إلى حد الإرهاق ، غير أن كل نقد أصيل - من حيث هو موضوع ومنهج - قد كان "جديدا" بالفعل فى لحظة محددة. فالمصطلح ذاته ليس "جديدا" حيث إننا نجده قبل الآن لدى كارلايل (Carlyle) ("النقد الجديد" New - Criticism) ولدى سانت بوف (St. Beuve) ولدى غيرهما ، "إن كان جديدا على الأقل".

ندرك الآن ، مع ذلك ، بأى معنى يمكن الحديث عن "الأصالة" فى مجال الأفكار الأدبية، أى يتعلق الأمر بالحركة الدائرية داخل صيغة محددة و "غير قابلة للتكرار" ، هى وحدها الأصلية بالفعل. إن كل محاولات الأصالة لها ميل إلى العودة - رغما عنها - إلى حلول معروفة ومقبولة. ونلاحظ فى إطار اللافردية الدائرية الشاملة ، حدوث عدد معين من الإجراءات العقلية الفردية التى يمكن أن تؤكد "جدة" معينة

خاصة وعابرة ، لكن المخطط العام الذى ينظم هذه الحركة يدمجها على نسق واحد ، وما لا يمكن أن يتكرر هو الحل الشامل وصيغة التركيب فى الدائرية الذاتية - الأصلية بحكم بنيتها ونمذجتها ، فى حين أن ما يتكرر هو كلية الأفكار التجزئية التى تعطى لذلك الحل مضمونه وتضمن وجوده الموضوعى بواسطة النصوص .

باختصار ، فإن الإصالة المستعارة للأفكار الأدبية تحددها المظاهر النوعية التالية :

(أ) تندمج العناصر الثابتة واللامتغيرة للأفكار الأدبية (المماثلة أو المطابقة لنمط الأفكار - الوحدات) فى عدة ترتيبات وتدابير وأنساق أصلية . وفى هذه الحالة تكمن الأصالة فى تنظيم جديد للعناصر الموجودة من قبل ، وفى إدماج تلك العناصر فى شكل جديد ، وفى إعادة بنيتها فى شكل جديد ، وتبقى تلك الأصالة طبعاً وظيفية بحصر المعنى داخل بنية متواترة - دائرية . إنها أصيلة فى كليتها ، وباعتبارها كلية تختلف أساساً عن كل فكرة أدبية أخرى ممكنة ، غير متواترة ودائرية .

(ب) تقدم لنا التركيبات الجديدة للأفكار - الثوابت إمكانية الاختيار ، ذلك لأننا لا نختار من المستودع الواسع ، حيث تتجمع الأفكار المتواترة ، إلا العناصر القابلة للاستعادة والقابلة للتكيف والاندماج فى نسق متواتر ودائرى يقوم بدوره بانتقائها . فـ "البحث وحده هو الذى قد يكون جديداً ، لأن هدفه ، المصرح به أو غير المصرح به ، قديم قدم العالم" . إن كل بحث حقيقى ليس إلا عودة ، عودة إلى الأصل ، وعملاً حنينياً (nostos = de nostagie عودة ، algos = ألم) . وتمتلك شخصنة الانتقاء أيضاً هذا

الفارق الموضوعى بل "الحنينى" .

(ج) إن كلية إعادات بنية العناصر المتواترة من جديد ترغم الأفكار الأدبية على بذل مجهود دائم للاتصال والتركيب المبدع. إننا أمام سيرورة غير متقطعة من التطور والترسب ، وأمام إثراء متواصل للأصالة الأصلية لكل فكرة أدبية تحصل كل مرة على فوارق جديدة. وبعبارات أخرى تتطور الفكرة وفقاً لنسقتها الخاص بها ، وسنرى (فى الفصل الخامس) أن عملية النمذجة تفترض ، هى نفسها ، مثل هذه "البرمجة" بالإضافة إلى ذلك يقتضى "الاقتصاد" فى الثقافة إجراءات أولية متواصلة ، ورفض المبادرات عديدة الجدوى التى قد لا تفتأ تكرر الاجتهادات التى أنجزت من قبل، والتى تم وضعها فى تراث الفكر المشترك. وكان تودور فيانو (Tudor Vianu) يلاحظ بحق أن "مثلاً الأعلى هو نسيج من جميع المثل الإنسانية ، بالطبع يعتبر الابتكار المعنوى متواصل عند الجنس البشرى ، لكن ما يأتى به الزمن وظروف الحياة الجديدة ، فى كل مرحلة من مراحل التطور الأدبى باعتباره عنصراً أصيلاً ، لا يستبعد حصيلة الوعى الإنسانى ، بل بالعكس ينزع ذلك العنصر إلى أن يقترب به من خلال تركيبات تزداد ثراء وعمقا"، إلا أنها تركيبات قارة من حيث هى صيغة من الصيغ، من هنا تأتى إمكانية القراءة المتزامنة للأفكار الأدبية.

(د) تكون الأصالة الوظيفية فى كل هذه الحالات مقترنة بأصالة سياقية. فكل فكرة متواترة تحصل على وظيفة جديدة بواسطة إدماجها فى سياق جديد ، وتكييفها معه (وهو تركيب بنيوى جديد، وإقامة علاقة جديدة مع أفكار أدبية أخرى ومع سياقات أيديولوجية واجتماعية أخرى إلخ). هكذا تأخذ عدة أفكار "قديمة" شكلاً جديداً "وغير منتظر بواسطة علاقات الإدماج وزوايا الإدراك، ولا يكون نقد الأفكار الأدبية - بطبيعة خاطر Verbi gratia - كما نأمله ، "أصيلاً" إلا إذا أرجعناه إلى السياق النقدي الحالى كطرف مرجعى أساسى. وتقتضى العلاقة الجوهرية الفكرة الأدبية - النموذج - السياق التاريخى ، إلى حد كبير ، تحليلاً عميقاً. (الفصل VII).

إن الأفكار الأدبية إذن "أصيلة" فى الحال (huc et nunc) فى مختلف الظروف المحددة ، وفى سياق كل ثقافة وكل أدب وطنى ، يجتاز بالضرورة دائما مراحل تاريخية أخرى، وتجرى كل دورة هرمنوطيقية فى سياق نوعى. ومرة أخرى: هناك أصالة من هذه الجهة من جبال البرانس ، وابتذال فى الجهة الأخرى ، والعكس صحيح، وما هو أصيل أو اشتهر بذلك فى ثقافتنا الحالية قد فقد أصالته مثلاً فى الدنمارك أو الإكوادور، وتكمن إحدى الحسنات المهمة فى الثقافة والفكر الرومانيين اليوم ، بالضبط، فى القدرة على تحيين وإعادة صياغة - بمنظور جديد ونوعى - مجموعة من القضايا التى تشتهر بأنها لاهالية أو "بالية" أو مهملة أو غير ملائمة تماما فى مكان آخر ، لكنها قد تكتشف من جديد عندنا ، أو يمكن إعادة الكشف عنها بالفعل ، وابتكارها من جديد وإعادة تقييمها ، لأنها قد تستجيب للضرورات الخاصة والحيوية للروح الرومانية الحالية المهياة للاضطلاع وحدها بمجال الأفكار الأدبية الشاسع ، من وجهة نظرها وفى ظروف الاستقلال العقلى الواقعى ، بدون تعصبات إقليمية وجهوية.

الفصل الخامس

نموذج الفكرة الأدبية

يؤدى المبدأ الجوهرى المتمثل فى أن الأفكار الأدبية هى أعمال أدبية (أى "بناء" و "إنتاج" و "إعداد") ، إلى استنتاج أن تلك "الأعمال" يمكن نمذجتها ، وهو إجراء يماثل - مع الفارق *mutatis mutandis* - إجراء "الشاعرى" الذى يهتم بنموذج الأثر ، وليس بمظاهره المادية. وحسب تصورنا فإن نمط وجود الأفكار ، باعتباره موضوع الدراسة ، هو النموذج. فالعملية الجوهرية لنقد الأفكار الأدبية ، التى ينبغى فهمها جيدا لأنها تقدم "مفتاح" منهجنا كله ، تكمن فى فعل النمذجة. إننا نحدد هوية الأفكار الأدبية وندرسها ونعرفها على شكل "نماذج" مثالية ، ونظرية من نمط خاص ينبغى تحديده بكل وضوح لازم ، وسنجد نقطة انطلاقنا ، طبعاً ، فى النظرية الحالية للنماذج النظرية المعدلة والمصوغة من جديد والمنوعة ، مع مراعاة هدفها الجديد: **الفكرة الأدبية**، ذلك لأن ، فى الحقيقة ، لا يوجد بعد أى "مذهب" أو تطبيق نسقى لنظرية النماذج فى مجال الأفكار الأدبية، فالمنهج الجديد يجب أن يتم "ابتكاره" وتوضيحه فى جميع تمفصلاته.

لنوضح منذ البداية أن مهما يحدث لا يتعلق الأمر بمجرد توسيع لنموذج - مثال (*modèle pilote*) - موجود ، لسانى أو منطقى - رياضى إلخ، أو تطبيقه تطبيقاً آلياً على دائرة الأفكار الأدبية ، بل المقصود عرض منهجية "مستحدثة" أساساً (من حيث القصد على الأقل)، وفقاً لمنظور هرمنوطيقى منطقى. إن الفكرة الأدبية "تتكون" وتخضع للبناء والنمذجة طوال مسار هرمنوطيقى ، هو نفسه محدد أثناء تلك العملية وفى إطارها. (الفصل VIII)

ومن المهم بناء هذه العملية كلها على أساس هرمنوطيقى متين ، لأنه وحده قادر على إقرار مشروعية مجموعة من الطرائق التى تبدو متناقضة لأول وهلة:

١- تأسيس نظرية لنموذج الأفكار الأدبية ، وبلورتها من خلال مجموع سوابقها التاريخية وبوساطتها تدريجيا .

٢- استعادة سوابق نموذج الأفكار الأدبية كلها "وما قبل تاريخه" بأكمله بشكل نسقى ، بدءا بالأشكال القديمة جدا أو الجنينية.

٣- اعتبار هذه "الاستعدادات" ككمونات وتوقعات خفية لبنائنا كله.

٤- إعادة صياغة كلية العناصر القابلة للاستعادة وإعادة تعريفها وتركيبها ، بمنظور التعريف المأخوذ به الذى "يمتص" "تقليدا" و "تاريخا" بأكملهما ، لأن نمط وجود الأفكار الأدبية فى التاريخ بالذات لا يتحدد إلا بنماذج تم تشكيلها تاريخيا . وسينصرف انشغالنا الدائم إلى البرهنة على إمكانية نمذجة الأفكار الأدبية ، وإلى موضعة هذه "النمذجة" فى منظور تاريخى ، وإلى الكشف تدريجيا عن عناصر يزداد قربها من مفهومنا لنموذج الأفكار الأدبية ، مما يقتضى توضيحا منهجيا لكل السوابق التى يكمن نزوعها الخفى فى تنسيق الأفكار الأدبية وتخطيطها و "تنميطها" وتشكيلها ، وسنرى كيف أن العديد من السمات تعود وتظهر من جديد ، و"تتكرر" باستمرار وهى تسهم فى سيرورة التواتر والدائرية نفسها التى توسعنا فيها أعلاه.

١- توقعات النموذج .

لا تنشأ فكرة "النموذج" من عدم أو بحيلة مصطنعة (deus ex machine) ، كآلة سحرية ، بل لها عدد من الرواد المشهورين ينتمون إلى تقليد نمطى بعيد وقوى ، تنتقى منه مجموعة كاملة من العناصر وتمثلها وتدمجها ، إنه إجراء برهائى وبنائى / هرمنوطيقى فى نفس الآن - خاص بجوهر منهجنا ذاته - يجعلنا نعيد تشكيل هذا "الإرث" النظرى .

علينا دون شك أن نبحث عن نواة أو "مشتق" للنموذج من خلال مفهوم العبارات المألوفة (Loci Communes, Koinoi Topoi) ذات التقليد المنطقي والبلاغي والقضائي واللاهوتي القديم، وهو مفهوم دخل إلى جميع اللغات الأوروبية واسعة الانتشار (common places, Gemeinörter, Gemeinplätze, Lieux Communs) إلخ، ولا يهمننا الانصراف إلى تحليل هذا المفهوم تحليلًا تاريخيًا ودلاليًا دقيقًا، لا سيما وأنه قد تم القيام به من قبل، وهذا لا يستبعد، وهو أمر طبيعي، إمكانية "قراءة" جديدة، حسب منظورنا، قراءة تبرز عددًا من المظاهر، مهملين في ذلك مظاهر أخرى أو متجاهلينها تمامًا كذلك.

من الوجهة المنهجية تعني العبارة المألوفة (Locus Communis) عموماً "منهجاً" و"تقنية" و"معيّراً" و"أداة للبحث" وفناً بيانياً، (Ars indicandi)، كما هو الشأن في مجال المنطق والبلاغة، وهما فرعان معرفيان تنزع فيهما العبارة المألوفة إلى الاختلاط بالقياس الجدلي والبلاغي (أرسطو، فن الخطابة 1358,2,1، أ) إنه مفهوم مهم بوجه خاص وينتظره مستقبل باهر، لأنه يكرس القيمة الإجرائية والاستكشافية و-توسعا- الهرمنوطيقية لتقنية "العبارة المألوفة". إن التقليد القديم تابعه في نفس الاتجاه العصر الوسيط (العبارة اللاهوتية Loci theologicæ) وعصر النهضة والنزعة الإنسانية، ويتحدث أيضاً بعض علماء اللاهوت في حركة الإصلاح [الديني] مثل ملانشتون (mélanchthon) عن الأوصاف المؤثرة لعلم اللاهوت (Hypotyposes theologie) وفي مجال علم التربية عن "النقط الرئيسية" (Loci) وتوسعا "المبادئ الأساسية" و"الدقيقة" لجميع "الفروع المعرفية" وستسترد نظرية النموذج الحالية نفس الوظيفة الاستكشافية - الأدواتية - وتتبنّاها وتطورها.

إن مظهر "العبارة المألوفة" المقولي والنمطي اللازم للخطباء والقانونيين والبلاغيين لا تقل أهميته: مقولات البراهين والحجج (فن الخطابة II، 1380,18 ب) ومواقع البرهنة (sedes argumentorum)، (شيسرون، 2، II، كينتليان، التأسيس الخطابي (x,10,20 institution oratoire) وأنماط البرهنة وثيماتها، وينزع المفهوم، على هذا

المستوى، إلى الاختلاط ليس بالفكرة النمطية فقط بل كذلك بإوالية إنتاج الحجج النمطية والبراهين النمطية والقضايا النمطية (propositiones)، التي لها قصدية منطقية - قضائية ثم بلاغية، وتدخل في ذلك أيضا المقدمة لتشكله، أى أن الـ (Locus) هو "المكان" و"الإطار" و"الشكل" المقالى حيث يمكن وجود - واستعمال - كل البراهين الضرورية.

أما الصفة (Communis) فإنها تثير الانتباه، هى أيضا، بحكم خاصيتها التعميمية العالمية. وكانت "العبارة المألوفة" تعنى فى الأصل "المصدر المشترك"، إذن النسب المشترك الذى من شأنه أن ينقل نفس التقليد إلى سمات مشتركة، لها مصدر واحد واتجاه واحد ويفرضه عليها، من هنا أيضا الفرق الطفيف لكلمة (communis) المعطاة لمجموعة من البراهين المتقاربة - من نفس النمط - الملائمة للاستدلال على قيمة ما، وهى حالة تقدم إمكانية لخلق بنيات ومجموعات عامة ومتماسكة ومنسقة، وستكون النمذجة - كما سنراها من بعد - مستحيلة دون وجود بعض السمات النظرية المشتركة (الثابتة والدائمة والمتواترة) وإقرارها.

ويتضمن ميل "العبارات المألوفة" النمطى، فى نفس الوقت، فكرة الجرد والجدول والجمع، متبوعة بضرورة ترتيب المواد المجمعة، وتعطى كل الدراسات الموضوعية إذن لوائح لـ (Locis) ولجميع البراهين ولسرد العبارات التى تفترض معيار التصنيف ومنهج. يكون النموذج فى مرحلته الحالية مضطرا إلى "جمع"، بنفس الطريقة، كل السمات المشتركة التى يقربها ويدمجها فى أوالية عمله بمقتضى معيار نوعى للكشف والانتقاءات.

ويفترض الجرد والترتيب بدورهما الوصف، وهذا ما تطالب به كذلك نظرية "العبارة المألوفة" القديمة (rem per locos describere)، يتعلق الأمر بوصف تحليلي للسمات الأساسية، وسيكون إذن تعريف الفيلسوف كالتالى: إنسان يحدد لنفسه الحكمة كهدف، حكمة من نوع ما (رواقية أو أبيقورية) مع "عوارض" "نمطية" الاستخفاف بالمباهج الدنيا وباللذات إلخ. إن كلمة (Locus)، بهذا المعنى، تطابق

المفهوم الحالى للثابتة المشاركة للنموذج فى الجوهر، وهو تمثل توسعى مشروع بقدر ما تتعلق المسألة بالوصف النمطى للعناصر النمطية بواسطة عملية التعميم والتوسيع.

لنصف أخيرا أن "العبارات المألوفة" قابلة للاستبدال ومتواترة ، وهى سمات جوهرية لنموذج الأفكار الأدبية . من جهة لأن البراهين النمطية قد تنطبق على عدة حالات وعدة استدلالات وعدة مسائل خاصة "وتنقل" إليها: (cicéron De inv. 2. 48: quae transferri in multas causas possuit) ومن جهة أخرى لأن خاصيتها المشتركة وإمكانية استعمالها المتكرر تقتضيان حتما التواتر، تكراراً لا مفر منه ، يمكن كذلك التحقق منه فى مجال الأفكار و"العبارة المألوفة تعنى بطبيعة الحال "التكرار". إن هذا المظهر الذى لا تقل أهميته قد أشار إليه أيضا النقد الحديث (العبارات المألوفة المتواترة) فاستمرارية المصطلحية القديمة مغبرة فى حد ذاتها تماما.

هناك خاصية أخرى، جديرة بالملاحظة كذلك، وهى المعادلة أو التناظر أو الترادف. إن مفهوم الموضوع (Topos) أو المواضع (topoi) الذى له نفس الأصل المنطقى والجدلى واللاهوتى والقضائى والبلاغى إلخ، قريب جدا من العبارة المألوفة بل متطابق أو متراكب معها أحيانا. من هنا إمكانية ليس نقل مصطلحى فحسب ، بل أيضا إمكانية نقل دلالى طول تاريخ هذين المفهومين اللذين يترابطان إلى حد التطابق.

سنعثر إذن على نفس السمات القابلة للاستعادة بدءا بفكرة "منهج" و"نظام" و"قاعدة" و"قانون" و"طريقة" البرهنة والاستدلال القياسى. إن **الموضعية** هى "فن العثور على البراهين" والكشف بعد التحرى عن "المواضع" التى يمكن أن تنماهى فيها وتنطبق عليها (cicerone, Top. II. 6. 8)، وهو تعريف ظهر أيضا فى العصر الوسيط عن إزيدور دى سيفى (Isodore de Seville) مثلا (**الموضعية** هى نظام ابتكار البراهين، الاشتقاق Etymol. II, 30, 1). وتشكل فكرة المخطط المنطقى، القياسى والعملى فى أن سمة جوهرية فى المنهج الموضعى الذى يمكن أن يُستشف فى ما لا يعبر عنه بوضوح فى التعريف الحالى للنموذج كذلك.

تستعمل المخططات قواعد وبراهين ينبغي جردها وتبويبها و"جمعها" هكذا نعثّر من جديد على فكرة "الفهرس" و"المسرد" و"السجل" الموضوعى البلاغى التى حينئها أيضا أرنست روبير كورتىوس (البلاغة هي موضوعية سجل القصد die Rhetorik ist die To pik des verstzmagazin، إلا أن لها تقاليد قديمة) بما فيها التقليد اللاهوتى - الطقوسى) يسهل إدراك لزوماتها النمطية. ومع ذلك فإن كل عبارة مألوفة أو موضع (Topos)، لكونها تعبر بالذات عن مقدمات وقضايا مقبولة عالميا، وعن مبادئ وحقائق عامة، وعن مسلمات وقضايا كلية وكبرى (بويس Boèce)، تؤدى بالضرورة إلى مقولات تصبح مفاهيم - أساسية، وبدايات نظرية قابلة للاندراج فى نمطية معينة، وبهذه الطريقة، فإن كل موضوع يمكن أن يشكل مسبقا اتجاهها لسلسلة من البراهين المتطابقة بأكملها، وفى النطاق الموضوعى - البلاغى تتماثل الفكرة الأدبية دوما، بهذا الشكل، مع موضوع محدد كثابتة أو كمجموعة من الثوابت النمطية التى تعتبر عودة ظهورها التاريخى عودة متواترة.

هكذا تصبح مماثلة فكرة الموضوع مع شبه "نموذج قبلى" ليس مماثلة ممكنة فحسب، بل مشروعة كذلك، لأن الأمر يتعلق فى الواقع بـ "صيغة" (شيسرون Top. II. 9) غنية بكمونات مكونة - بنيوية (بالمعنى الواسع للكلمة) وصورية فى أن. ويمكن العثور على هذه المظاهر نفسها فى التعريفات التقليدية جدا، أشكال الحكم (figuras sententiarum) أو اختلاف الشكل والصورة إلخ (Controversiae figuratae formae) التى تحيل على فكرة "الإطار" و"المخطط" و"الوعاء" و"التصميم"، وهى مقدمات جلية فى التشكيلية والنمذجة، وحتى لو أن التفسير الحالى مازال يرفض تماما التماثل موضع (Topos) = نموذج (Modèle) فإن المعالم قد تم وضعها بدءا بتعريف مفهوم الموضوع الذى قدمه أرنست روبير كورتيس ("مستنسخ دائم أو مخطط للفكر أو التعابير") وكذلك مؤلفون آخرون: ("مخططات الفكرة العرفية"، "معادلة جدلية موضع" = "شكل فكرى" denkform). فالتخطيط والدوام والتشكيلية، هى الشروط العامة للنمذجة التى تجد نفسها مجتمعة فرضيا.

غير أن أهم شيء فى نظرنا كذلك هى العلاقة التى يمكن إقامتها بين المفهوم التقليدى للنمط الأصيلي (Archétype) أى التبنى الصريح لهذا المنظور وتطوره طبقاً لأهدافه الجديدة ، إننا لن نهتم هنا بالمسار الحديث للنمط الأصيلي فى مجال علم النفس والأنثروبولوجيا وتاريخ الديانات وعلم الجمال والنقد الأدبي، حيث يوحى بأبحاث واسعة لمجال "المخيلة" (غاستون باشلار، وجيلبير دوران Gilbert Durant) وهى نمطية أصلية (archétypologie) عامة حقيقية فى الميثاث والرموز والصور الشعرية، ولن نفحص إلا الميل المزدوج - الأدبي والنظري - للنمط الأصيلي وخاصيته التقليدية والمولدة لبنيات مؤسسة ومكونة قبلاً وقارة ومتواترة ، لأن الأنماط الأصلية تمثيلية للشعور الجمعى ، حيث تترسب كلية التجارب السلفية على شكل رواسب، فإنها قد تصبح صوراً أولية وعالمية و"دائمة" ومشاركة للإنسانية، ويمكن نقلها إلى نشاطها النفسى والإبداعى كله. إن هذه الجنور النفسية السحيقة واللاتاريخية - وهى عامل الاتصال والاستقرار والدوام الروحى - ملزمة بالتحديد ، إنها "قوالب" أو "أشكال داخلية" حقيقية تقوم بدور النماذج (Matrices) التحتية.

إن أهم تطبيقات نظرية الأنماط الأصلية فى مجال علم الجمال والنقد الأدبي مفيدة لاستدلالنا بقدر ما يمكن للعمل الأدبي أن يندمج فى أشكال أولية، خالصة و"منمطة" إلى حد كبير، بحيث يمكن أن يصبح تحويله إلى مقولة نظرية (فكرة، نمط أولي (prototype) ، شكل (pattern) نموذج إلخ)، تحويلاً ممكناً تماماً. وقد قام بهذه العملية من الوجهة التكوينية والمقولية - التيمية والنمطية «النقد النمطى الأصيلي» و«النقد الأنثروبولوجي» و«النقد الأسطوري» (myth criticism) إلخ ، ويطالب البحث الموضوعي (Toposforschung) ، بدوره، بأساس نمطى أصلى ، وبالمقابل يربو أن أحداً لم يحاول بعد تطوير تحليل النمط الأصيلي بشكل نسقى بالمعنى المحدد "للمنمذج" النظرى الكامل، وبالأحرى تطبيقه على الأفكار الأدبية ، فإذا كان هناك أنماط أصلية أدبية فهناك دون شك أنماط أصلية نظرية - أدبية كذلك، وفى هذه الاتجاه سيمضى اهتمامنا.

إن بعض معطيات الدلالة التقليدية يمكن أن تقدم، هي أيضا، منطلقا جيدا فمنذ أولى معانيه، أخذ النمط الأصلي معنى تلميحيا تفسيريا، ليدل على الـ (eidos) الأفلاطوني (أو كان يرادفه)، إنها فكرة مطلقة و"نموذج للطبيعة الأزلية" (platon, timée 38b) وهو مفهوم غامض له دلالة مزدوجة : لكل فكرة نمط أصلي معين أو هي نوع من نمط أصلي ما، وكل فكرة هي نمط أصلي لنموذج ما أو تصبح نمطا أصليا له ، وتوسعا، يمكن أن تحصل كل فكرة على وظيفة نمطية أصلية مزدوجة: فقد تكون نتيجة لنمط أصلي معين (معلول) أو مولدة لنمط أصلي معين (علة)، من حيث هو "نموذج" في حالة التكون (in statut nascendi) في مجموعة معينة ، فعلى هذا المستوى بالتأكيد، مازالت كل المفاهيم المعنية (نمط أصلي وفكرة مطلقة ونموذج) تحتفظ بمضمون ميتافيزيقي مهم إلا أن انفصالا حاسما من نمط جوهر/ ظاهر، أنطولوجيا / ظاهراتية بدأ يحدث بواسطة الإعداد التصوري والتجريدية ، بالإضافة إلى ذلك يميز التفسير (exégèse) الحالي بين الفكرة = تمثيلية نمطية أصلية ، والنمط الأصلي في ذاته الذي لا تختلط به ، وتكتفى بتوضيحه وتجسيده، وبصفته تمثيلا، قد يصبح النمط الأصلي مجرد حقيقة تصورية، إذا ما ماثلنا سماته المميزة (العالمية والدوام والجوهر إلخ) بصفات نظرية محضة.

تفتح إعادة التشكيل هذه آفاقا جديدة لدراسة الأفكار الأدبية، فإذا كانت هناك ثوابت وصور نمطية وأنماط أصلية في العالم الخيالي – والأفكار ذاتها تمتلك أنماطها الأصلية الخاصة بها أو تؤسسها ، فلماذا لا يمكن أن تشتق المفاهيم والتعريفات الأدبية من بنيات نمطية أصلية مشابهة أو تدمج في مثل هذه البنيات ؟ وإذا كان للعالم الأدبي أشكاله الخاصة به، فلماذا قد لا يكون لعالم الأدب النظري أشكاله الخاصة به ؟ إن كل فكرة أدبية تعرف وتوضح وتعيد إقامة نموذج من نوع نمط أصلي مدرج أصلا (ab origine) بالضبط في "مشتقه" النظري الذي يحدد – نهائيا وكليا – تطوره اللاحق وينمذه مسبقا، وتكون كل فكرة أدبية بهذه الطريقة قادرة على احتواء – ضمنيا – تاريخها الكامن بأكمله، وتظهر وتتطور في إطار بنية محددة يولدها أصلها النوعي، حسب "قوانينه" الخاصة التي يحددها شبه كود توليدي. إن الاستعارة العسكرية

للطليعة، مثلاً، من حيث هي تعبير عن ظاهرة أدبية ما كامنة، تحدد سيرا إلى الأمام أو تقدما في اتجاه واحد ووجهة واحدة، وتقيم عدة ميول وريود فعل نوعية وإجبارية، تهجمية ومدمرة إلخ. ويمكن أن ترد كل تطورات فكرة معينة، بهذه الطريقة، إلى نموذج أصلي، لا يفتأ يتوقعها ويجسدها مسبقا. إذن من المشروع تماما الاعتقاد أن الفكر والوعى الأدبيين ينموان ويتطوران فقط داخل أنماطهما الأصلية الخاصة التي يعيدان الكشف عنها ويحيانها موضوعيا وبشكل غير محدد.

إذن يمكن أن نستشف بسهولة كيف يشكل مسبقا النمط الأصلي تأسيس نموذج الفكرة الأدبية النظرى، أولا بواسطة خاصيته "الملزمة" والمماثلة لظهور النمط الأصلي وتدخله فى العمل الأدبى بـ"إذن" المؤلف أو بدونه، بشكل طبيعى وأصيل وعضوى، ويفرض النموذج نظامه الصارم على جميع الأفكار الأدبية التى يمكن أن يضمها وينظمها، وهى عملية مطابقة للوظيفة الكليانية للنمط الأصلي، القادرة على احتواء كل عناصره وكموناته والإحاطة بها. ثانيا بواسطة ثبات هويته، المولدة للصور والرموز والميثاث الثابتة كذلك، وهى "انطباعات" حقيقية للروح الجمعية، وهذا يحدد، على صعيد الأفكار الأدبية، الإقرار بوجود الأنماط الأولية الأدبية (وبهذا المعنى ظهر مفهوم النمط الأصلي منذ القرن ١٨ عند س. جونسون S. Johnson)، وبوجود الثوابت بحصر المعنى، دون الحديث عن "العبارات المألوفة" أو النظريات الأدبية بواسطة تماثل مصطلحى لا مفر منه. إن تكرار الصورة الأولية اللانهائى بدوره يطابق تطابقا جوهريا ظاهرة التواتر الأدبى الذى يحدده إلى حد كبير، ومع ذلك فإن "النمط الأصلى" و"ثيمة التعبير الأدبى المتواترة" مترادفان فى التأويلات الحديثة جدا. كما أن النظريات التى ذكرها لوسيان بلاغا (Lucien Blaga) فى كتابه **الثلاثية الثقافية** (Trilogiaculturii) حول "المقولات السحيقة (abyssales) و"النموذج الأسلوبى"، هى من نفس النوع، ونجد تطبيقا لهذا المنهج فى (Spatiu mioritic) (1934) حيث نلاحظ، فى صورة "الفضاء المتموج بانتظام" أحد الأنماط الأصلية للرؤية الرومانية (Roumaine) للعالم، وبالتالي أحد الأنماط الأصلية لشعرنا الشعبى، ويمكن الكشف بسهولة عن نفس التواتر النمطى الأصلى فى مجال الأفكار الأدبية، لنشر كذلك إلى أهمية الطاقة التوليدية

العالمية للنمط الأصلي التي تجعل تعدد أصل الميئات والمواضع (Topoi) المختلفة ممكنا، والذي يسمح بإبعاد النظرة الوضعية الضيقة للمركز الواحد الذي انطلقا منه قد تتعمم تلك الميئات بواسطة "الانتشار" و"التأثير" و"الانعداء"، ويمكن أن يظهر نفس الرمز تواقيا أو بالتتابع في أماكن مختلفة دون أى رابط (تواصل أو تأثير إلخ) بينها ، وهذا دليل إضافي على وجود ثوابت موضوعية محضة تسمح بافتراض مزدوج: تعدد مكونات الأفكار الأدبية (الظهور المتواقت والحر والمستقل لنفس الفكرة في عدة أماكن من المعمور)، والتأسيس الاحتمالي للأنماط الأصلية المتعددة لتلك الأفكار الأدبية بواسطة التوالد المتقطع والمستقل. فبقدر تعدد الثوابت والأنماط الأصلية القابلة للإثبات تتعدد الأفكار وبالتالي النماذج الممكنة.

ينزع النمط الأصلي بواسطة علاقة هرمنوطيقية إوإليتها سنصفها بتفصيل (الفصل VIII)، حسب بعض التأويلات الحالية ليس إلى توقع مفهوم "النموذج الافتراضي" الحديث فقط ، بل إلى الاختلاط بذلك المفهوم إلى حد كبير، ويتطابق النمط الأصلي حسب وجهات النظر هذه مع "النموذج الافتراضي" "للتمثيل النمطي الأصلي" المعبر عنه بصور ورموز موضوعية، فالعلاقة بين هذين المستويين هي ذات طابع توليدي أو تماثلي، من جهة أخرى، غالبا ما تدخل شيئا فشيئا فكرة "التماثل" التوسعية تقريبا، في التعريف الحالي للنمط الأصلي. فضلا عن ذلك، ينزع أيضا مبدأ التماثل النمطي الأصلي هذا إلى أن ينطبق على مجال الأفكار الأدبية، فالـ "مرأة" والـ "مصباح" مثلا يمكن أن يكونا، حسب هذا التماثل الاستعاري، الأنماط الأصلية النموذجية لنمطين أو "منهجين" إبداعيين : المحاكاة والابتكار ، ويصبح النمط الأصلي في هذا المستوى، مفهوما إجرائيا حقيقيا ، هو من الموضوع والفعالية بحيث يكون أكثر "وعيا" بمخططة الخاص وبصيفته ومذهبه وعقيدته الخاصة به ، وهكذا يبدأ النمط الأصلي في تحديد تقليده الخاص من حيث هو نموذج نظري. إنه ليس مقولة تجمع وتوحد بل أيضا قانونا فعلا يسير ويوجه بنوع من "سبق الإدراك" مساره اللاحق بأكمله الذي هو من الحيوية بحيث يتمتع باندفاع "قبلي" ومكون قبلي حقيقي.

إن تصورنا للنموذج من حيث هو حقيقة شكلية للغاية يتمثل هذه الطاقة القبلية مكونة (facultas praeformandi) للنمط الأصلي خاصة ، ويكمن معنى ذلك فى تعيين شروط تشكيله وعمله بصفته "شكلا" مجردا وقابلا لـ "إدراك" جميع إمكانات تجسيد جوهره النوعى، وتصبح مماثلته بالشكل السلوكى، من حيث هو شكل شامل للغريزة، مماثلة ممكنة . يتعلق الأمر فى هذه الحالة بـ "شكل" بعض الأفكار الأدبية التى تجد نفسها مدرجة فى سيرة من التتابع والإعداد "المبرمج" إن مفهوم الأستيم ذات القضاء النظرى والأبستمولوجى، الذى لابد أن تتحدد فيه مختلف أشكال المعرفة التجريبية، يبرز - على صعيد آخر - نفس القبلية التى لا تنتظر سوى بلورتها تبعا لشروط ومراحل تاريخية مختلفة.

إذا كان استعمال النمط الأصلي فى مجال الدراسات الأدبية حديث العهد جدا، فلا يمكن قول ذلك عن مفهوم النمط المشابه والتقليدى تماما الذى ينتمى إلى نفس الفصيلة الدلالية ، لأن عددا كبيرا من التبديلات والتماثلات والترادفات التى تجمعها علاقة ترابطية قوية تكون ممكنة داخل تلك الفصيلة الدلالية : نمط (Type) - نمط أصلى (arché typé) - نمط أولى (Prototype) - قوابة (Stéréotype) - نمط أصيل (Urtype) شكل أساسى (Grundform) - شكل أصيل (Ur form) - نمط صورة (type image) إلخ. من جهة أخرى ، يمتلك الترابط والتماثل ، فى المعادلة نمط = نمط أصلى = قوابة = موضع، تقليدا تفسيريا - بلاغيا - موضعيا قديما، ويقدم جميع عناصر التعريف الجيد لمفهوم النمط ، فكل فكرة لها ميل نمطى - نمطى أصلى . ونحن نفكر حسب معايير نمطية ، فإننا نسترد على مستوى معين الإوالية الجوهرية لفكرة أيا كانت ، وأدبية ضمنا، وهنا أيضا لا نأخذ بعين الاعتبار سوى بعض المظاهر المفيدة لاستدلالنا.

إن المعنى الأساسى - (Matrix)، "بصمة" (matrice) (empreinte) ، "قالب" (moule) - معنى حاسم ، لأن النمط يشكل "نمطا أصليا" أو "شكلا" أو "نموذجا" قادرا على أن ينتج، بتكرار دقيق، عددا لا يحصى من الصور والأشكال والصيغ التمثيلية المتطابقة ، ويفرض أشكالا محددة ومحاكيات ونسخا مطابقة ويشكلها مسبقا، ولأن النمط يخلق أشكالا بالجملة فإنه ينزع إلى أن يتطابق منذ البداية مع فكرة "الشكل"

بكل معانى الكلمة. من هنا ظهور العديد من المرادفات "الشكلية" التى استعملناها نحن بالذات (وهو أمر كان حتميا)، فى القضايا السابقة وتعكس المصطلحية الألمانية والإنجليزية الحالية هذا المضمون الدلالى نفسه : **السمة (Gepräge) ، الصورة (Form) ، الشكل (Gestalt) ، الختم (Bild) ، الشكل (pattern) ، القالب (mould) ، الشكل (Shape) إلخ.** كما أن لفظة (Imprint) تترجم جيدا، هى أيضا، نفس المصطلح القديم **نمط (Typus).**

إن النمط الذى يشكل "نموذجا" أو "قالبا" صلبا يمارس بفعل ذلك تأثيرا إثباتيا قويا ، ويحدد مجموعة من السمات الواضحة والمميزة لبعض الأشكال (وتوسعا: لبعض المقولات والأصناف من المواضيع والظواهر والأفكار إلخ) و"يجمدها" ويبلورها، وهو يؤسس بالتالى تقليدا معيناً ، من هنا يأتى ميله التقليدانى والمحافظ، وكذلك وظيفته "الأسرارية"، وكان التفسير اللاهوتى القديم يعترف للنمط، مع ذلك، بخاصية "الدليل الأسرارى" ، و"الرمز" هذه : (تحيين الحضور المجسد سلفا والحقيقى للمسيح مثلا).

ويقتضى استقرار الشكل تعميما واختزالا إلى "الجوهر" ، اللذين يعتبران صفتين نوعيتين أيضا للنمط، الذى يعمل بواسطة التبسيط والتخطيط (رسمة Umriß ، مخطط Abriss تصميم Entwurf) مستخلصا الجوهر ومستخرجا العنصر غير القابل للاختزال من الواقع وتغيراته الظاهرية الخاصة بصنف من المواضيع، والظواهر والأعمال الأدبية إلخ. إن ظهور الخاصية "النمطية" هى نتيجة لذلك، وهذا يؤدى على المستوى المفهومى إلى مماهة السمات العامة التى تحدد موضوع "التنميط" وكذلك خاصيته النمطية. إن العلاقة بين النمط والواقع تناظر العلاقة جوهر / وجود ، أى أن النمط العام لا يوجد إلا جزئيا وبشكل ناقص فى معطيات التجربة الفردية دون أن تضعف فيها قيمته الإدراكية الموضوعية بسبب ذلك ، كما أن خاصية النمط الأساسية تضمن فى نفس الوقت تماسكه ، أى مجموع الصفات الضرورية التى ينتج عنها لزومه الباطنى والذاتى.

لنصف أخيرا أن المعنى الأصيل للنمط يشمل أيضا مفهوم "النموذج" وهو مفهوم جد غامض من شأنه أن يضلنا لأن تكرار نمط أصلى معين ، وتأليف سمات أساسية لمقولة معينة يمنحان النموذج ، حتما ، خاصية مثالية ونموذجية وكاملة (كما فى المصطلحية الألمانية : نموذج Vorbild نمط Musterbild، مثال Beispiel) . من هنا يأتى الميل المعيارى والاستبدال للنموذج (= النمط الأولى المثالى (prototype idéal) غير أنه بقدر ما تتطابق إعادة التكوين مع قالب ما ومخطط ما ويترجمها شكل معين (كيفما كان مضمون المعيار المثالى ونوعيته وقيمته)، يشكل النموذج نمذجة معينة (وهذا تحصيل حاصل بين)، بواسطة عملية التخطيط المعيارى المعادل لحركة التعميم (التشكيل) الآلية والمحضة ، وهذا غموض نجده كذلك فى تعريف النمط من حيث هو شخص أو مثال تعبيرى وكامل بالمعنى المثالى، وكذلك المعنى الواقعى للكلمة (= نمط البطل ، والنمط الشرقى ، ونمط كاره البشر Misanthrope إلخ.

إن وجود الأنماط وكذلك العملية التعميمية التى تؤدى إلى أنماط معينة يسمحان بمماهة المقولات النمطية القابلة للتطبيق جيدا على العلوم العقلية وتتبع هذه العملية تصنيفات معينة (بعض منها مشهور) ، مثل أنماط الرؤية للعالم Types de weltangs chaung (فردريك نيتشه، ويليام ديلثى)، وأشكال الحياة Lebensformen (إدوار سبرانجر E. Spranger) و"الأشكال التحولية"، للثقافة (أ. سبنغلير E. Spengler) وأشكال الثقافة Patterns of culture (روث بنديكت Ruth Benedict) إلخ. غير أن ما يهمنا هو فقط توضيح الوضع النظرى للنمط الأدبى بصفته شرطا أوليا لإعداد أنماط الأفكار الأدبية فى عرف دراسات فلهالم فورنجر (Wilhelm Worringer) وهنريش فولفلين (H. Wölfflin) وهكذا يمكن، مثلا ، ممائلة "النزعة البدائية" و"الكلاسيكية" و"القوطية" بـ "الأنماط الإنسانية الجوهرية" (الأنماط الأساسية Grundstypen ، الأنماط المثالية Musterspiele) التى بفضلها تصبح علاقات الإنسانية بالعالم الخارجى "واضحة ونموذجية" ، وتتطابق هذه الأنماط مع بنيات الفكر الفنى الجوهرية القدرة على تقديم "تجارب" إبداعية وإنتاجها قبلها. إن تخطيط النمط

الأصلى أو النمط يشكل نمطا أوليا أو "قاعدة" أو "معيارا" صحيحا بالنسبة لجميع "النسخ" اللاحقة فى حين يصبح بالضرورة ما ينتج عن هذا التكرار بالتسلسل أنماطا مقولية (Stéréotypes).

ويمكن كذلك، فى المجال الذى يهمنى، الحصول على نفس النتائج بتوسيع مفاهيم **المواضع والأنماط الأدبية** وضمها ، ستكون ثلاث مراحل ضرورية لى تتجسد الفكرة الأدبية:

١- الإقرار بوجود النمط الأدبى .

٢- ظهور الوعى بالنمط الأدبى .

٣- تشكيل مفهوم النمط الأدبى .

إن جميع الحقائق الأدبية التى تم التفكير فيها وتم تحديدها من حيث هى تنظيمات نمطية شكلية : **عبارات مألوفة ومواضع وحوافز، وثيمات ومستنسخات وتعابير مبتذلة (poncifs) ومواضع** تنتمى إلى مقولة "النمط الأدبى بالمعنى الواسع للكلمة، والخاصية الثابتة والمتواترة والمشكلنة لهذه التشكيلات النمطية هى خاصية واضحة ، كما أن مفهوم "النمط الفنى الأولى" فى مظهر "تجميع بعض الأشكال الثابتة" ينتمى إلى نفس المقولة، وتحتفظ الأشكال الثابتة طوال التحولات التاريخية بـ "ميل ذاتى الانضباط نحو الوحدة"، وتمنح كلية هذه المفاهيم (والمفاهيم التى تمت إليها بصلة) مضمونها لفكرة النمط الأدبى ، كما سبق أن حددناه أعلاه.

إن الوعى بوجود النمط الأدبى يمكن أن يأخذ، حسب الظروف، مظهرين اثنين: إيجابى أو سلبى، فى الحالة الأولى ينكشف بالتصديق النظرى أو بالإقرار الصريح بخاصيته الإبداعية الضرورية أو الحتمية فى تبنى شكل أدبى نمطى معين، أو الانتساب إلى أى شكل أدبى آخر. وهذا ما تطالب به - صراحة أو ضمنا - جميع البحوث فى

البلاغة والموضعية (كما فى هذا العنوان النمطى: **بلاغة المؤلف من العبارات** لجون سكوتوس (John Scotus) وكذلك جميع الفنون الشعرية وفهارس الأشكال الأسلوبية المختلفة منذ القدم حتى العصر الحالى، ويؤكد كل مقتطف للأشكال والاستعارات الشعرية والطرائق الأدبية، وكذلك بلاغة الثيمات الشعرية كلها نفس الوضعية، أى فعالية النمطية الأدبية ووعيتها النظرى **بطبيعة الحال**.

أما الاستدلال السلبي لهذا الوعى، أى نقد مفهوم الأصالة الأدبية، ورفض إمكانية جدة مطلقة، والتبرير النظرى فى غياب الأفكار المستحدثة فى مجال الإبداع (فصل 4، IX)، فهى أمور تبدو لنا ذات أهمية كبيرة. إن قبول المستنسخ والعبارة المؤلفوة الحتمية، والإقرار بالتطابقية النمطية هما حجتان واضحتان جدا، حيث كان ج. ب مارينو يقر بأن "الذى يكتب كثيرا لا يمكنه أن يتفادى بعض العبارات النمطية المؤلفوة"، ومثل هذه التصريحات شىء مألوف، وتعتبر نظرية الاستعارات صريحة فى هذه الصدد: التغييرات فى ثيمة محددة والمحاكاة الإبداعية والابتكار فى الإطار المحصور للمخططات المحددة هى وحدها الممكنة. إذن لم تقم العلاقة الموجودة بين القديم والجديد، وبين الكلاسيكى والحديث إلا على تنقلات وتغيرات السياق والدلالات، وعلى إعادة التأويلات الشخصية للمواضع (topoi) التقليدية فى تراكيب جديدة لا تنقصم عراها مهما بلغت معاداة الفكر الحديث لمثل هذا المنظور.

ومع ذلك، فلا بد يوما ما من كتابة، بشكل جيد، تاريخ مفهوم المستنسخ الأدبى الذى قد تم توضيحه تماما منذ القرن ١٨؛ حيث كان ريفارول (Rivarol) يلاحظ، بشكل وجيه، أن "كل شىء يبلى فى الأخير، الكل يصبح فى الأدب عبارة مألوفة"، ونلاحظ عودة ظهور هذه الفكرة عند ب. كونستان (B. Constant) ("اللغة المتواضع عليها")، ثم عند شارل نودى (Charles Nodier)، وعند غيرهما أيضا. وتبلغ هذه الفكرة حدتها الغربية والاستحوازية تقريبا عند بودلير (Baudelaire) حين يقول: "إن ابتكار المبتذل يعتبر مهارة / علماً بابتكار المبتذل". وبحس تهكمى وبرجوازي مضاد تماما أُلّف

ج . فلوبيير (G. Flaubert) كتابه "قاموس الأفكار المقررة" (Reçues) وليون بلوى (Léon Blay) محاولته الضخمة "تفسير العبارات المألوفة" فى سلسلتين (1901 - 1913) يقول: "إن البرجوازي الأصيل والحقيقى يقتصر بالضرورة، فى كلامه، على عدد قليل جدا من الصيغ"، وتعتبر الإحالة على تفسير الكتاب المقدس التقليدى فى تشكيلاته ذات مغزى هى أيضا. إن المستنسخ، كما كان يلاحظ جان بولهان (Jean Paulhan)، يمارس "إرهابا" حقيقيا فى الوعى الأدبى الحديث، إن الملاحظة الرئيسية التالية عن "العبارة المألوفة": "المؤلف يبتكر عبارات مألوفة"، تعتبر هى أيضا عبارة مألوفة كما ينبغى، ونصادف فى مجال الأفكار الأدبية هذه الحالة المشابهة والحتمية.

هكذا لا تستطيع، بعد الآن، أى صعوبة أساسية أن تعارض تعريف الفكرة الأدبية من حيث هى موضع أو شكل، إلا أن علينا فقط أن نتابع سياق فكر قد سبق أن انكشف، وتطويرة بمنظور جديد ومنهجية مستحدثة. فإذا كانت هناك أنماط من الرؤى إلى العالم الدينية والميتافيزيقية والشعرية، وشكل من الأفكار الفلسفية، وأفكار - وحدات (unit - ideas) تدخل فى "أنماط مقولية" مختلفة، وتاريخ للأفكار يبرهن على تعاقب الأشكال المختلفة، وعدد محصور جدا من الأفكار الأصلية دائما فى جميع المجالات (كما يؤكد ذلك أيضا أ. لوفنسكو E. Lovinescu فى موضع آخر)، فلماذا لا تعرف الأفكار الأدبية نفس الشروط؟ ولماذا لا تتمتع بنفس القانون الموضعى؟ فلا شئ يحول دون ذلك، لأن الفكر الجمالى - الأدبى يكون أو يمكن أن يصبح موضعيا مثل أى مجموع آخر من المبادئ تماما، فكل فكرة أدبية تتشكل فى قالب - نمط وتظهر وتتطور داخله حسب شكلها أو نمونها الخاصين، وهكذا تصبح فى نفس الوقت نمطية ذاتيا وتمثيلية - نمطية لمجموعتها الخاصة بها، ولصنف أو مقولة التعريفات الأدبية الخاصة بها.

يقدم التقليد النمطى الموجود، لا الأكثر ولا الأقل أصالة من غيره، توجيهات وتماتلات منهجية. وتفرض كل نمطية عددا من التطابقات والتماثلات والتجانسات

والتوافقات بين مستويين أو عدة مستويات ، ودوام بعض الثوابت والأنماط ، وميلا نحو التوحيد والاختزال إلى نمط واحد يليه تصنيف الأنماط المحصل عليها ، وكانت النمطية فى البداية عبارة عن منهج قديم فى تفسير الكتاب المقدس وفى علم الكلام (apologétique) قصد "الاستدلال على الوحدة الموجودة بين الأحداث التاريخية والوحى واتحاد المعانى الرمزية للعهد القديم والجديد ، وتماسكها . كما أن منهج تأويل الكتاب المقدس متعلق هو أيضا بالنمطية تماما مثل تحويله إلى فرع معرفى ذى قواعد هرمنوطيقية قارة ، أى مذهب المعانى الأربعة (المعنى الحرفى والرمزى والباطنى والمجازى) الذى تمت محاربته ، فقاوم واسترد اعتباره وبقي دائما صامدا . وتصبح تلك المعانى الأربعة بدورها مواضيع لفروع معرفية متخصصة : التاريخ والرمزية والتأويل الباطنى والمجاز ، ويتعلق التاريخ (بمعنى العصور أو "الأجيال" الأربعة للإنسانية والإمبراطوريات الأربع إلخ) بنفس الموضوع ويؤكد نفس الميل النمطى حتى لا نتحدث عن المنطق والبلاغة القديمة القروسطية.

ويعود عهد التطبيقات الأولى على دراسة الأدب ، مرة أخرى ، إلى العصر الوسيط المصنف والوثوقى بكل معنى الكلمة ، مع نزوعه إلى إرجاع كل الأعمال العقلية إلى بنيات منمطة بقوة ، ويتضمن كتاب "التحليل النقدي للمؤلفين" (Accesus ad auctores - مثلا - سلسلة من المراحل المحددة ، وهو مخطط تفسيري توجهه نماذج تأويلية مقبولة ، ونفس الشيء كذلك بالنسبة لجنس **التفنيد** (Refutatio) الذى لا يتوقف نجاحه عند عصر النهضة ، كما تنتمى إلى نفس الاتجاه المحاولات الحالية لترتيب أنماط التلقى النقدي - خمسة أو ستة أو أكثر - بمقتضى المبدأ الذى يؤكد أن كل عمل محلل يجتذبه "نموذج متصور سلفا" (Preconceived Pattern) ، وإجرائى على المستوى الهرمنوطيقى والتأويلى. إن النمطية الحديثة للثيمات والشخص و"الأنماط" و"الحالات" والخوافز والرموز والصور النمطية الأصلية إلخ ، كلها توضح الجهود الكبير لموضعة الأدب ودراسته فى نفس الرؤية النمطية ، لأن روحها التقليدية (الأكيدة) معترف بها ومطالب بها ، على كل حال ، من ناحية مبادئها ووجهتها المنهجية

كذلك، ويتحول التأويل اللاهوتى إلى موضع (topos) ملحمى وتاريخى وإقونوغرافى واجتماعى وأخلاقى (la cour et la ville) وفى نهاية المطاف إلى موضع نقدى وهو إحدى التحولات الحديثة للميل المشكلن للبلاغة القديمة ، وقد يمكن أن نستشف امتداده إلى المجال الفنى بأكمله بفضل طريقة التوازيات الأدبية والفنية بالمعنى الواسع للكلمة (الرسم، والنحت وفن المعمار، والموسيقى) ، وذلك على أسس مقارنة (وتوجد نفس الثيمة لدى مؤلفين آخرين فى سياقات أخرى). وهى طريقة قد أطلق عليها - تبعا لاقتراح من ليوسبيتسر (Leo spitzer) تصعب ترجمته اسم: (comparative onomatological interpretation) . وهكذا يمكن مطابقة مختلف أنماط البنيات والثيمات والطرائق الأسلوبية إلخ ، المتواترة فى فضاءات تاريخية وجغرافية واسعة.

إن نمطية التعريفات والأفكار الأدبية مترابطة مع النمطية الأدبية، لأنها تتشكل من نفس الفئة من العناصر المشتركة، ومن نفس التعميم ، تجسد دراسة الأفكار "المقولة" والعديد من الصيغ المتشابهة أو المتطابقة بشكل قوى فى الواقع أنماطا من التعريفات أو الشروح أو الحلول . وتشكل قضية النمطية الماركسية فى الأيديولوجيات، بما فيها الأيديولوجية الأدبية، وفى مختلف أنماط القراءات الأيديولوجية موضوع نقاش راهن. ولأن الروح تواجه نفس الأنماط من المسائل فإنها تصادف فى الواقع نفس الأنماط من الأجوبة وتقدمها، لأنها تفكر يوما فى نفس المشاكل ، وهذه إحدى "طروحاتنا" الجوهرية ، لذلك فإن موقف نقد الأفكار الأدبية الذى يتموضع منذ البداية وبرنامج مابين بوضوح ، فى منظور النمطية التقليدية، قد لا يكون من المحتم أن يفاجئ أحدا، لأننا ننطلق من المقدمة القائلة إن الفكرة الأدبية تنمو فقط داخل "نمطها الأصلى" أو "نموذجها النمطى" الخاص بها ، وتنحصر فى الكشف والتوسع أثناء مسيرها خلال تطورها التاريخى . وعلى كل حال تتصرف الفكرة الأدبية الخاضعة للنمذجة كأن ذلك "النمط الأصلى" كان موجودا موضوعيا (الأمر يتعلق طبعا بموضوعية تترجمها نصوص "منحصصة" إن صح التعبير)، لأن تاريخ الفكرة ، المراقب فى النصوص ومن

الناحية الوثائقية ، لا يمثل، فى هذا المنظور سوى خضوع لمعيار ضمنى ومطابقة له، وفى نفس الوقت إقرار صريح بنمط أصلى معين . من هنا يأتى الانسجام العميق لكل فكرة أدبية تنجم ، فى الواقع، (كما سنرى فيما بعد) ، عن خاصيتها "البنىوية" و"النسقية" الملازمة لكل نمط أصلى . وأخيرا، تطرح كلية هذه النمطيات مسألة نمطية النمطيات المحتملة التى يعتبر إعدادها إعدادا مشروعاً وضرورياً.

يولد تقارب المستوى النمطى والمستوى المثالى مفهوم النمط المثالى الذى أقامه كل من ويليام شتيرن وإدوار سبرانجر وخاصة ماكس فيبر (Max Weber) فى دائرة علم النفس وعلم الاجتماع والسياسة والاقتصاد السياسى . ومن ضمن جميع إقنومات (Hypostase) النمط فإن هذه النظرة هى الأقرب إلى تصورنا . إنها لا تقتصر على مجرد نقل النمط المثالى إلى مجال الأفكار الأدبية ، بل تمنحه حتماً - بواسطة استعادة هرمونطيقية - سلسلة كاملة من السمات . لنشر مرة أخرى أيضا إلى أن مفهوم "النمط المثالى" ليس له فى نظرنا أى معنى معيارى أو مثالى، أو نموذجى، إنه يختزل فى الواقع إلى "فكرة - نمط" وإلى مخطط نظرى وإلى تعميم جذرى لسلسلة من الخصائص الأساسية.

يتميز النمط المثالى ، بشكل جوهري، عن "النمط العادى" أو "النموذجى"، أولا لأنه "مفهوم - حد" (Grenzbegriff) صرف ومجرد ووهمى وخيالى و"مثالى" بالمعنى الذى يتجاوز به الحقيقة التجريبية ويتعالى عنها، بعيدا جدا عن كل تشييء و"تجسيد" ملموس، مادى أو نفسى. إن غاية النمط المثالى غاية استكشافية بحصر المعنى؛ أى "أن الحقيقية يتم اختبارها لتوضيح المحتوى التجريبى لبعض عناصرها المهمة والتى نقارنها معها"، ويمثل ذلك المفهوم /الحد - وهى سمة أساسية - تركيباً نظرياً محضاً وإعداداً عقلياً وإنتاجاً تجريبياً للفكر بمعناه الخاص، وفكرة "مقررة". ويتحقق هذا التركيب بواسطة تعميم وتخطيط حدسى - هرمونطيقى، بذلك المعنى الذى ينطبق به الحدس الذى يؤسسه على كلية الوقائع التى يشملها ويراقبها، وهى عملية مدعمة ومنوعة بدورها فى إطار تلك الرؤية الكاملة بالذات. ويجتاز إعداد النمط المثالى سلسلة

من المراحل المنهجية المترابطة و المثالية أيضا : انتقاء وعزل فى كتلة الظواهر الطارئة، وتجسيد فى مفهوم معين ، واختزال إلى مستوى "رسم تخطيطى" أو "رسم منجز" (épure) . وتعتبر المرحلة الأخيرة فى الواقع مرحلة حاسمة ؛ بمعنى أن "النمط المثالى" يمكن أن يدمج فى مقولة بنيتها تختلط بمعياره المجرد الخاص به والذى يعتبر بمثابة شكله الخاص به.

إن توقع النموذج قد يوضحه بالضبط هذا المظهر التجريدى - الشكلى، لأن النمط المثالى تركيب ليس له تطابقات نمطية فى نظام معرفى آخر ، ويكتفى بإعطاء "مضمون" معين لذلك النمط . أما النموذج ، فإنه يتكون بدوره، حسب المستوى المنمذج الخاص به فى نفس الشروط التجريدية والتشكيلية القصوى. وبما أن النمط المثالى ليس له جنس قريب وفارق نوعى فإنه يختلف عن المفهوم المنطقى تماما ؛ كما يتميز النموذج عن موضوعه الواقعى الذى لا يستخلص منه سوى العناصر الثابتة والنوعية وغير القابلة للاختزال إلى مقولة أخرى ، ويانتقاء السمات "المميزة" يتم استبعاد - على المستويين - خطر تعميم منمط ونمذجة وهمية. لنشر فى الأخير إلى أن تلك العناصر المميزة ليست بالضرورة الأكثر عددا ولا الأكثر تمثيلية من الوجهة الكمية ، بل هى " مناسبة " جدا لاغير ، وتقترح المفهوم الأكثر انسجاما ووضوحا وتعبيرا عن الموضوع الملاحظ. وهكذا تقوم بين النمط المثالى والحقيقة روابط على أكبر قدر ممكن من الملاءمة والوظيفية والتوافق. وتأتى الصورة الذهنية الواضحة والمنظمة والمشحونة بالمعانى التى تستبعد كل مصطلح أعم آخر، لتحل محل تناقضات الوقائع القائمة وتناقضاتها وركامها عديم الشكل، بواسطة استدلال طوباوى ، ويشكل هذا المجموع الواضح من السمات المميزة "صورة" أو "لوحة للفكر" التى تستجيب لجميع مقتضيات نسقه الخاص العقلانية ، وسنرى أن إوالية النموذج لا تختلف عن ذلك.

ومع أن جميع مفاهيم العلوم العقلية والثقافية يمكن أن تصبح "أنماطا مثالية"، فإننا لم نتأكد بعد من تطبيقها النسقى فى مجال علم الجمال الأدبى وعلى الأخص فى مجال الأفكار الأدبية . ومع ذلك ففى هذه الدائرة النظرية بالضبط تكون شرعية النمط

المثالي جد صريحة، أى مفهوم يستند على مفاهيم أخرى وتجريد موضوعه تجريد آخر. إن الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والحدائق تعتبر - كما عاين ذلك أيضا النقد الرومانى ، لكن بمنظور آخر - "مقولات" و"وجهات نظر" و"تعاقيات للوقائع قليلة الأهمية" التى فرضت نفسها كبنىات" بمقتضى مبدأ تنظيمى تكتشفه "الروح المكونة". من جهة أخرى فإن تأثير "سيكولوجية الشكل" (Gestaltpsychologie) واضح معروف، فتحديد كل فكرة أدبية باعتبارها حقيقة تجريدية بواسطة ، "النمط المثالى" الخاص بها ومن خلاله ، تلك هى إوالية إجرائنا فى مستهل المرحلة الحاسمة: ألا وهى النمذجة.

٢ - بناء النموذج :

من طور ما قبل النموذج نصل بعد عدة مراحل (استعادة انتقائية لتقنية "العبارة المألوفة" - المواضع - والنمط الأصيل والنمط و"النمط المثالى") إلى اللحظة التى يمكن فيها الاضطلاع صراحة بفكرة النموذج بصفتها برنامجا ومنهجية نوعيين . إن إعادة تأويل هذا المفهوم وإعادة تعريفه ضروريتان لبناء نموذج من نوع جديد يوافق الغرض الجديد: الفكرة الأدبية ، باعتبارها "إنتاجا أدبيا" (أى "إنتاجا" و"بناء" و"عملا"). وتحتل الفكرة الأدبية فى نظرنا حيزا أكبر من المفهوم ، أى أنها نسق نظرى بكامله قابل للنمذجة ، ومحوره المبدأ الأدبى، ولإنجاح هذه العملية علينا قبل كل شىء إزالة خلافين محتملين: أولا نستبعد بشكل مطلق كل معنى معيارى واستبدالى للنموذج - مثل : "نموذج مثالى" أو "شكل مثالى" أو "مثال معيارى" أو أية صيغة أخرى تفترض فكرة "النسخة" و"المعيار" و"القانون" و"التطابقية" و"التاصيل" إلخ . فتصورنا للنموذج تصور معيارى مضاد ووثوقى مضاد ومحاكى مضاد ، ونموذجنا من وجهة النظر هذه يشكل فى حد ذاته نموذجا مضادا صريحا ، وقانونه الداخلى هو ، بالعكس، رفض التطابقية اتجاه كل تبعية منهجية خارجية ، ولا يفتأ نموذج الفكرة الأدبية يخضع لـ "معياريه" الخاص به - وسنبرهن على ذلك فيما بعد - ذاتيا وعضويا و"منطقيا"، ولا يمكن أن يعمل إلا وفق قانونه الملازم والمرتبط بـ "نسقه" الخاص ولا ينصاع لأية قاعدة أخرى.

علينا أن نشير كذلك إلى أن نموذج الفكرة الأدبية الذى ينبغى بناؤه وتوضيحه ، لا يمكن أيضا أن يكون من النمط "الرياضى" أو نمط "علم التوجيه" (Cybernétique) لسبب بسيط هو أن الفكرة ، مهما كانت ، لا يمكن اختزالها إلى نموذج رياضى . إن "المجموعات البسيطة للرموز المبوبة حسب المذكرات ، التى تكون قد انطبقت داخلها الرسالة المشفرة فى البداية بشكل ملائم على مختلف مستويات النموذج تبعا للقوانين المتعلقة بكل مجموعة" ، تصبح غير مفيدة فى مجال الأفكار الأدبية ، ويتم "تشفير" فكرة الحديث والطليعة والسريالية - أو أية فكرة أخرى - وحل شفرتها بالضرورة وفق منهج آخر.

من المستحيل أن نبين بدقة متى وأين ظهرت بشكل فعلى (Expressis verbis) ، فكرة "النموذج" بالمعنى الذى نخص به هذا المفهوم ، غير أن مما لا شك فيه أنها ظهرت فى دائرة البحث الموضعى (Topoforschung) ، وخاصة فى دائرة نظرية النموذج الحالية . إن المفاهيم القديمة للمثال والحكمة (Sententia) والشكل المترجمة غالبا بالنموذج الاصيل (Urbild) ، والفكرة المطلقة والصورة والنماذج الداخلية (inner mod-ell) إلخ ، هى مفاهيم معروفة جدا . وقد يتطابق "النموذج" فى المصطلحية المدرسية مع "الفكرة" المطلقة ، بينما قد يعادل "المثال" الموضوع الفنى المحاكى ، وتصادف مرارا كذلك عبارة نماذج التصورات (Voresellungste model) مطبقة على مواضع أدبية ليس فقط بالمعنى "المثالى" ، بل بالمعنى الشكلى - النظرى خاصة . إن سلسلة من الصيغ القريبة جدا من نوع الشكل (Pattern) والإطار (framework) والقالب وشبكة الرموز (grille) التى يتطابق معها النموذج فى قسم كبير ، تبدو مفيدة بشكل خاص . كما أن بعض المصطلحات الأنجلوساكسونية مثل : (Class Concept) (فى عرف س. ج. بيرس C. S. Pierce) أو النموذج الظاهراتى تبرز بعض السمات التى لا تخلو من أهمية إطلاقا : مظهر مقولى وقيمة وصفية وموقف مبرمج . وينبغى أيضا الأخذ بعين الاعتبار سلسلة من الترابطات مع "سيكولوجية الشكل" ، لا سيما أن دائرتها التطبيقية هى مجال المواضع النظرية - الأدبية التى تنفذ إلى الأفكار الأدبية.

وتكمن الخاصية الأساسية لنموذج الفكرة الأدبية فى كونه بناء نظريا محضا . وهذا التعريف مقبول بشكل واسع بمتغيرات شفووية مختلفة ، إلا أنها تتجه كلها إلى نقطة واحدة : نموذج نظرى مطبق على موضوع نظرى ، وكان يمكن لهذه الخاصية أن تستشف بدءا من طور المنطق التقليدى (Locus Logicus) وطور "العبارات المألوفة النظرية" التى يماثلها التفسير الحديث بـ "نماذج الفكر". من هنا يأتى مصدر ثلاثة معانٍ محتملة ومترادفة تماما وهى : النموذج بصفته معادلا للفظ العام (= وحدة وصفية أيديولوجية) ، وللمفهوم (= وحدة وصفية علمية) ، وللمقولة (= وحدة وصفية فلسفية) . ولا يتعلق الأمر هنا بعيب لغوى؛ الفكرة "تنمذج" مجموع سماتها المفهومية ، مثلما "يصوغ" النموذج موضوعه الخاص به كيفما كان . إذن هناك "نماذج مفهومية بسيطة" تطابق إجمالا " النماذج الأيديولوجية" للروح . ويمكن أن تؤسس تلك النماذج على المستوى الأول من التعميم، ويمكن أيضا أن تتحدد من حيث هى مسلمات حقيقية . وفى الواقع، غالبا ما يكون النموذج - فى عصرنا هذا - مماثلا لـ "نظرية" (وهو معنى يتعارض تعارضا تاما مع النموذج المتعبّر كـ "موضوع مادى")، وغالبا ما يترجم بسلسلة من المصطلحات الملائمة ، مثل : المفهوم النظرى ، المصطلح النظرى ، النموذج النظرى . وقد يمكن العثور فى قائمة ثلاثين تعريفا ومرادفا للنموذج، على هذا المعنى الجوهرى فى أربع أو خمس صيغ على الأقل.

إن الميل النظرى للنموذج يطبعه بطابع تجريدى - طوباوى قوى ذى وهمية شكلية" كاملة تدرك على مستوى الابتكار المحض ، إذن يمكن للنموذج أن يستغنى - مبدئيا - عن كل مقابلة تجريبية صارمة وعن كل تصديق نصى وفلسفة صارمة إلخ. وهكذا قد تمكن فلهاالم فورينجر من "نمنجة" القوطى والكلاسيكى دون شواهد وتوضيحات وتوثيق تاريخى تقريبا. ومن الطبيعى أن نتصرف بنفس الطريقة مع أية فكرة أدبية أخرى ، يمكن أن يشتغل نموذجاها فى بنية مصطنعة (in vitro) إن صح التعبير، إلا أن عليه أن يتعامل مع جميع لحظات ماضيه التاريخى فى كل مرحلة من

مراحل تطوره، كأن أى استدلال مضاد لم يكن محتملا أو ممكنا تخيله ، وكأن تصديقه كان يرتكز على شبه - إجماع عالمى سابق ، ومع ذلك لن نصادف أبدا فى التاريخ لوحة مشابهة بمثل هذه الصفاء الوصفى والمفهومى . هكذا يمكن أن تتم دراسة مقولة تاريخية معينة بمنظور تاريخى واصف (métahistorique) ، فالأمر يتعلق بـ"طوباوية" نظرية، وصورة خالصة ومجردة وليس بنسخة ينجزها تأكيد عناصر الواقع وتعميمها وإعادة بنائها، لأن تعريف "النمط المثالى" يعكس بوضوح إمكانية مثل هذه الطوباوية المطلقة ، وهو حدس خطر ببال بول فاليرى . قد لا يتعلق الأمر هنا بتأملات مجانية، لأن نظرية ، النموذج الحالية تشدد تشديدا قويا على نفس الخاصية المجردة - الطوباوية الجوهرية . فليس هناك واقعية أو سرىالية خالصة على مستوى الظواهر الأدبية والنظرية - الأدبية ، بل هناك فحسب "أفكار" و"نماذج" خالصة من هذه الحقائق الأدبية والنظرية - الأدبية (وحقائق أخرى من نفس النمط).

لكى تصل النمذجة إلى هذه النتائج فإنها تعمل بواسطة **التخطيط** ، وهو إجراء شكلته سلفا كلية توقعات النموذج ، وواضح جدا من قبل منذ المرحلة الموضوعية للبلاغة ، إذ يخضع كل موضع بلاغى لمخططة الخاص ، فخطابات العصر الوسيط ومرافعاته ومواعظه لم يتم بناؤها إلا وفق مخططات نمطية . والمخطط نفسه هو شكل بلاغى ، من هنا يأتى ظهور "أبحاث فى المخططات والمجازات" . وهناك العديد من التفاصيل التاريخية ، غير أن ما يهمنا هنا هو كمونات تشكيل المخطط ونمذجته البديهية على كل حال . فالمخطط مرحلة وسيطة بين الحدس والتصور ، وتمثيلية مبسطة ومختصرة لظاهرة أو سيرورة أو موضوع مختزل إلى سماته الأساسية بمعنى مزدوج، من حيث هو رسم أو تصميم لجمل أى نمط، أو من حيث هو نسق من العلاقات فى تشكيل مركب . باختصار: فهو تبسيط وتوظيف ، أى تبسيط نسقى لمجموع منتظم فى بنية محتملة ، وكل مخطط هو إنتاج مصطنع ورسم بيانى مجرد لموضوع معين وإطار تمثيلى محض يجب تحديد محتواه تحديدا دقيقا . ويتجلى الهدف النهائى فى تحقيق

"شكل مهياً" قادر على منح بنية واضحة للحقيقة النظرية أو التجريبية. وتعمل البلاغة القديمة ونظرية "النمط الأصلي" إلخ بنفس الطريقة بواسطة التخطيط. وهذه هي الطريقة التقليدية التي أعدت نظريتها منذ زمن بعيد.

ولكون المخطط "مثالياً" (بالمعنى المحدد سابقاً) يعتبر شرطه إمكانية مفتوحة لتشكيل المجموع كله وتركيب الفردى والخاص بحصر المعنى . يتعلق الأمر بعملية "بناء" معين و"إبداع" حقيقى وإعداد منتج للروح (كانت المصطلحية القديمة تتحدث عن فكرة الجميل مثلما تتحدث عن "براعة الصناعة العقلية") التى تقر بأنها موضوعية وضرورية ومقبولة تماماً، مما يعطى للمخططات حق إجراء جميع ضروب تفكيك العناصر وجمعها وتركيبها وإعادة بنائها والقادرة على دمجها وتصديقها وتدعيم تماسكها . فكما أن الفسيفساء المتكسرة تحدد لها خطوط وحدود خيالية، فإن المخططات كذلك يمكن أن تتخيل "أنماطاً من نوع مثالى" وفرضيات، كما يمكنها أن تشكل كليات افتراضية ونماذج مسبقة وتركيبات مستجدة . إنها نتيجة لـ"طاقتنا التركيبية" (كما يقول ج سيميل G. Simmel) وتجمع عناصر ثابتة وأساسية ونمطية فى صيغة شاملة هى نفسها نمطية وتمثيلية للموضوع الخاضع للتخطيط . فالمخطط إذن معادل لإطار موحد ولا "شكل تنظيمى" موحد وقادر على النمذجة ومبدع فى آن واحد . إنه عنصر تكوينى جوهري للنموذج والهيكل الخفى فى البناء الذى يدعمه من الداخل بضمان تماسكه وصلابته.

تقتضى طريقة التخطيط تبسيطاً جذرياً وأساسياً لجميع العناصر الخاضعة لهذه العملية. ومع ذلك "فلا تكون أية برهنة ممكنة فى جل العلوم دون تبسيط عرْفى للمعطيات"، كما كان يلاحظ فردنان دى سوسور (Ferdinand De Saussure) . إن كل مخطط هو نتيجة لاختزال منطقى ومنهجي إلى قواعد ومعادلات ومصطلحية عامة، ونتيجة لاختزال جميع السمات المكونة لهذا المخطط إلى قاسم مشترك، ينطلق من

"الأسفل" إلى "الأعلى" ومن الخاص إلى العام ، ولأن المخطط عبارة عن رؤية مقولية ، فإنه يجتاز كلية الأعمال الفردية المختزلة بالتتابع إلى وحدة مجردة ويتجاوزها ويتعالى عنها ، ويفترض كل اختزال انتقاء بعض المظاهر وتصفية الخيارات الصارمة وحصرها حصرا تفضيليا محددًا . يستنتج من ذلك أن كل تخطيط ينتهي إلى نمذجة ما ، لا يمكنه أن يبرز سوى بعض جوانب الموضوع - وفي هذه الحالة جوانب الفكرة الأدبية - في حين أنه يهمل أو يتجاهل فيه بطلاقة جوانب أخرى لا تُظهر ، من وجهة نظر مخططة ، أي تماسك أو دلالة ، وقد اضطلع أيضا بهذه الإوالية المقيدة ، **البحث الموضوعي (Topoforschung)** وكذلك نظرية النموذج الراهنة التي تشدد على نفس الخاصية المحددة والانتقائية والمقيدة.

وإذا أمكن الحديث عن "تعسف" محتمل ، في هذا الفرز الدائم وهو (اتهام لا يرحم أي مبدع للنماذج و"الدوائر" الهرمنوطيقية) ، فإن السبب ذو طابع منهجي ، بمعنى أن عدة مظاهر غير صالحة وخارجة عن المخطط الوظيفي ، يكون حتما قد تم إهمالها. والحق إن الانتقاء التخطيطي يعادل إمكانية الاستعادة الصريحة، لأن المخطط - النموذج يختار العناصر المطابقة للإطار الخاص به أو لقدرته الإدماجية ، أي جميع العناصر التي تسمح له ببلورته وتوضيحه وتصديقه ، وتقوم هذه الطريقة الهرمنوطيقية بدور مهم في تشكيل نماذج الأفكار الأدبية . ففكرة الحديث أو أية فكرة أخرى، بصفتها نموذجا ومخططا إجرائيا ، تستعيد مجموع العناصر "الحديثة" التي يمكن أن تحددتها وتؤكددها في الزمان والفضاء وتدمجها في تعريفها، وتكتسب الأفكار الأدبية بهذا الشكل أبعادا جديدة وبنوية ومقولية، فلم يعد الأمر يتعلق ، في أي حال من الأحوال بظواهر مقيدة (باروكية ورومانسية إلخ) ومحصورة في الزمان بشكل دقيق، وإذا كان هناك **فانتاستيك** دائم وعالي فلماذا لا يوجد أيضا في نفس الشروط النظرية والمنهجية وعلى نفس المستوى المرجعي **كلاسيكية** أو **باروكية** أو **رومانسية** عالمية ؟

هكذا يصبح بناء النموذج "مفتوحا" بل "اتفاقيًا" (Aléatoire) ولا يشكل تبعا لموضوعه سوى أحد الحلول الممكنة المصوغ على أساس مخطط معين لا يمثل فى أى حال من الأحوال نسخة ثابتة (Ne varietur) الشيء الذى لا يستبعد بناء نماذج متوازية لنفس الفكرة وظهور عدة متغيرات (قدر تطابقها مع نماذج جديدة) بما فى ذلك إمكانية إلغائها وتفكيكها، وإعادة بنائها بوجه آخر، تبعا لمبدأ تنظيمى جديد، ولأى عنصر من عناصر أخرى قابلة للنمذجة . من هنا تأتى مشروعية تعدد النماذج الملائمة تقريبا، وهى "لعبة" ليست قيمية (Axiologique) فحسب ، بل أيضا منتجة لمخططات وأشكال وتنظيمات نظرية على الخصوص ، فبقدر تعدد النماذج المشروعة تتعدد المبادئ المتماسكة والصحيحة لتخطيط فكرة ما وتنظيمها، أما فى حالة العكس فسيستحيل ظهور نماذج متعددة عن الشعر واللغة الأدبية والطبيعة والحدائق إلخ ، والمقبولة بطرق مختلفة .

يعين الطابع الخاص والانتقائى لأى مخطط نموذجى تشكيلا جديدا يطابق العلاقة فردى / عالمى الملازمة للعملية النمطية والمولدة على أساس العناصر المنتقاة سلفا. فالخطط النمطى هو، دون شك ، تركيب لمستويين ونقطة التقائهما ، مرحلة وسيطة بين التخصيص الأقصى والتعميم الأقصى. "وتقرأ" النمطية العالمى من خلال الظاهرة الفردية والعكس صحيح، فكل "نمط مثالى" يعتبر حالة خاصة تفضى إلى معنى عام . إنه توقع أساسى للعالمى، وذو "وجه مزدوج" ("janus bifrons") : عام فى اتجاه الداخل، ومجرد وخاص فى اتجاه الخارج العينى - التاريخى . إن الفردى غير قابل للوصف، لكن qua individuuum [كما هو فردى] ، وليس كوعاء جد واسع لخاصيات عالمية يتم التقاطها من كل مكان . إن هذه الخاصية لا تجعل تشكيل النماذج الدالة ممكنا بالنسبة لصنف بأكمله من الأفكار الأدبية فحسب ، بل أيضا تعميم التعريف الذى يقترحه كل نموذج ، ولا يمكن التأكد من صلاحيته إلا إذا تم إرجاعه إلى العالمى.

تفسير هذه المظاهر كلها سبب تميز نموذج الفكرة الأدبية عن النماذج الأخرى، لأنه صورة (Simulacre) نظرية لموضوع نظرى يرتبط بها بواسطة علاقة متشاكلة . فكما أن الفن ، فى المصطلحية القديمة ، هو "الصورة النبيلة" (Il nobilissimo simulacro) بالنسبة لفكرة الجميل، فإن نموذج الفكرة الأدبية هو كذلك "صورة" للطريقة الوظيفية للفكرة الأدبية فى كلية دائريتها التنظيمية ، و"معادلتها" وتصميمها المؤقت والمجرد و"نموذجها المسبق" ، ولا يقوى نمط النموذج سوى تماثل الفكرة وتشاكليتها وصورتها المتميزة والمتبلورة لتفادى المحاكاة - وبالتالي - السقوط حتما فى تحصيل الحاصل، بحيث إن كل تجانس أو نقل آلى يصبح مستبعدا. إننا إذن أمام علاقة تماثل وليس علاقة تطابق ، لأن موضوع الفمذجة - وهى الفكرة - يشكل فى حد ذاته تجريدا معينا، كما يعتبر "صورة نظرية". إن "الفكرة فى الفن هى دائما نموذج ، لأنها تعيد إنشاء صورة الحقيقة"، ومع ذلك يجسد نموذج الفكرة الأدبية ، ككل نموذج ، طريقة تمثيلية قادرة على إظهار نفس الثوابت ونفس النمط من العلاقات الخاصة بموضوعه وإعادة إنتاجها وإثباتها، إنه "الصورة النموذجية" (portrait - Robot) الحقيقية لفكرة تشرع فى أخذ مجراها.

تصبح العملية ممكنة بفضل نعمة واختزال وتشكيل نموذج موجه (Scal model) قادر على حفظ أبعاد الظاهر المنمذجة وهو يختزلها . وهكذا يخضع مجمل الفكرة ، أى مجموع دلالاتها الأساسية أو المتقاربة أو المترابطة أو الهامشية إلى سيرورة الاندغام التخطيطى، وهو عمل مركب ومخصص ليلبى حاجة مزدوجة:

- ١ - البرهنة على أنه واسع بما فيه الكفاية ليحتفظ بكلية مظاهر الفكرة الخاضعة للملاحظة ويشرحها، إنه إذن جد "واسع" لتمكنه من إدماج دائرة الفكرة الأدبية كلها.
- ٢ - البرهنة على أنه مقلص ، فى أن واحد ، بما فيه الكفاية لئلا يحتفظ إلا بالثوابت الشائعة والمتواترة.

إن المخططات الواسعة والشاملة أكثر من اللازم التى يكون مضمونها وافرا أكثر مما ينبغى ، توشك أن تتمدد وأن تنطوى على تناقضات داخلية ، وأن تحصل على معانٍ نابذة وغزيرة ، وأن ترى مبدأها المنظم يتفكك . أما المخططات المقلصة أكثر من اللازم ، فإنها بالعكس تفسح المجال لتبسيطات مفرطة وسطحية وصيغ عقيمة ومستعجلة عديمة الدلالة. يستنتج من ذلك أن النموذج المختزل هو تعميم من نمط معتدل لا شامل - بشكل مطلق ولا مقلص - غير مطلق ، إنه مقارنة انتقائية لمجموع العناصر الأساسية القابلة للإدماج ، مما يدل من جهة على أن جميع العناصر "الحديثة" لا يمكن أن يتم العثور عليها دفعة واحدة لدى جميع المؤلفين المحدثين من خلال نموذج فكرة "الحديث" مثلا ، إلا أنهم قد يهتدوا ، دون استثناء، إلى نموذج فكرة الحديث بقدر ما يكون بناؤه صحيحا ووظيفيا بما فيه الكفاية كي يدمجهم بشكل فعال . لنقر أيضا أننا (وهذا تحدده جدلية العام والخاص الصالحة للنموذج بالذات) لا نعثر أبدا تقريبا على عمل فردى يشتمل على كل السمات النوعية للنموذج الذى يخضع له ذلك العمل ويحدده. من جهة أخرى لا يمكن للنموذج (نموذج فكرة الحديث أو أية فكرة أخرى) أبدا أن يكون "تاما" ، لأنه انتقائى بالتحديد، غير أن هذا النموذج - المصوغ فقط بثوابت متواترة مطابقة كما ينبغى - قد لا يكون أيضا "غير تام" بحكم خاصية إجراءاته الانتقائى المقلصة بالذات ، لأن تحققه المطاطى - الممدد أو المقلص أساسا حسب الظروف يفى بكل المظاهر المميزة للفكرة المنمذجة - إنها ثوابت حقيقية سواء بعددها أو بترددتها .

وحيث إن نموذج الفكرة الأدبية بناء نظرى فريد (Sui Generis) لا يجد ذاتيته وغايته الكاملتين سوى فى المنظور الاستكشافى، فالنموذج أداة للبحث والتقصى، وطريقة فى البحث ، و"براعة" منهجية عالية تتناسب فعاليته طردا مع طاقته التجريدية

والتخطيطية والتبسيطية والاختزالية، ولا تترجم صحته بمصطلحات موضوعية (بالمعنى الوضعي للكلمة)، بل بمصطلحات وظيفية وإجرائية، ومع أن نظرية النموذج الحديثة تكون هي وحدها القادرة على إبراز خاصيتها الاستكشافية العالية جدا، فإن مجموعة من التوقعات قد تستشف في بعض المراحل السابقة والقديمة، بحيث إن النمطية كلها (القياسية والقضائية والبلاغية) ليست في الواقع سوى "استكشاف" وفن ابتكار (Ars inveniendi) ومنهج لازم للتاميم والتصنيف وعملية نمطية. ويجد البحث الموضوعي الراهن نفسه هو أيضا في هذه القرابة التي يعتبر دورها البرنامجي لا جدال فيه، ويقوم مبدأ الثبات والتواتر والدائرية بنفس الوظيفة؛ إذ يسمح لنا بإدراك اتصالية التاريخ الأدبي ووحدة، وضمنا اتصالية تاريخ الأفكار الأدبية ووحدة. وهكذا تصبح مفاهيم الصيغة والمستنسخ والنمط، المتضائلة بصفاتها أشكالا للفن، خصبة بصفاتها عناصر "نمذجة" واستكشافية. وشأن ذلك شأن التعميم النمطي للمقولات الروحية المستعملة كأداة للمعرفة، والفهم النمطي للأدب وأداة للتواصل الأدبي وإقرارها وتصنيفها، ويبقى و.د. يلثي رائدا كبيرا في هذا الميدان "بنمطياته" "المؤقتة" و"المصنفة" و"الاستقرائية" لرؤى العالم المختلفة. ويسير برنامج "النمط المثالي" كله في هذا الاتجاه، أي أنه منهج للبحث والتمييز بواسطة مفاهيم واضحة وتمثيلية ذات طاقة كبيرة على الإدماج التاريخي، ونفس الشيء فيما يخص النظرية الراهنة للنماذج البنيوية الموجهة نحو "النماذج الوظيفية" و"النظائر الشكلية" القابلة للتطبيق على الأنساق الأدبية "المشاركة" (univoques) ومع ذلك ليس هناك بعدُ تعميم نسقي ومنطقي لهذا المنهج الذي يمكن أن يؤدي إلى استكشاف الأفكار الأدبية، ولكي يتكون يمكنه، أن يستعمل جميع المقدمات والعناصر المكتسبة والمثبتة سابقا في مختلف مجالات البحث.

ويظهر النموذج الذي هو إعداد نظري، انطلاقا من مرحلة هذا التعريف، خاصية بنائه العرفية والوهمية و"الطوباوية" لاغير، وتستعمل نماذج الأفكار الأدبية المخططات العرفية والإجرائية والتجريبية. وتعتبر هذه الطرائق بمثابة "أوهام

استكشافية" و"نماذج خيالية" و"توقعات" و"تصاميم مؤقتة". إنها قادرة على فك رموز مظاهر الفكرة الأدبية وعلاقتها وشفراتها كلها حيثما يبدو تطبيقها ليس محتملا فقط، بل فعلا أيضا، أى حيثما يظهر موضوع النمذجة بشكل أدق وأوضح على إثر تلك العملية. إذن ليس من قبيل الصدفة أن يلتزم بفكرة "العرف" ليس أنصار نظرية "النمط" المثالي القديمة أو نظرية **البحث الموضوعي** فقط، بل أيضا مؤيدو إجراءات الأدب النمطية والهرمنوطيقية بما فيهم - طبعا - أنصار نظرية النمذجة الحديثة. إن التوجه الموضوعي لدراسة الأدب، وكذلك تاريخ الأفكار التقليدي قد تم تجاوزهما فى نقطة أساسية تتجلى فى أن نموذج الفكرة الأدبية ارتسام عقلى ونظرة مكملة للروح، يكمن معياره فى صحته التداولية، ويعتبر كل نموذج نموذجا جيدا بمجرد ما يقدم نتائجه، وسنرى على الفور فى أى معنى يتم ذلك.

ينبغى فى هذا الصدد أن نأخذ بعين الاعتبار بعض الشروط الضرورية، وإيجاد، قبل كل شئ، حل للتخطيط بفضل مفهوم واسع ودقيق وقادر على تعيين اتجاه محدد تحديدا واضحا، إذ بدون حدس بهذه الما قبلية (a priori) وتطبيقها، فإن أى تشكيل أو تنظيم لن يكون ممكنا، فالشئ الضرورى هو إيجاد "فكرة" رئيسية حقا تحدد حقل التقصى فارضة عليه، فى نفس الوقت، مبدأ تنظيميا وترابطيا، ولا بد لهذا المخطط من أن يثبت كذلك فعاليته، موضحا فرضيات معينة، ومدايا بتوقعات معينة، أى بصياغة تخمينات خصبة وملائمة قادرة على إدماج أكبر عدد ممكن من العناصر التى يجتذبها إلى حقله المغنطى وتوجيهها وفق رموزها، ويرتكز دوره الاستكشافى إذن على اقتراح شروح مقبولة وإيجاد فرضيات عملية بذائية، وخلق نماذج معقولة وصحيحة و"موضوعية" بمعنى سنحدده الآن. فكل نموذج هو "ملحق مفهومي" مقترن بصورة تشكيلية وإنتاج شامل للتخيل النظرى ذو سبك استبدالى، ولا يغفل النموذج عن مراقبة الواقع، وعلاقاته الثابتة، لأنه يعمل فى نفس الوقت على تحويل العرضى إلى جوهرى، وهذا يسمح بتجميع معانى أية فكرة أدبية كلها فى شبكة واحدة، وجمعها تبعا للعناصر المهمة وإدماجها فى مخطط جد مركز ورمزى بحيث يصبح بذلك معبرا عن حقله الدال كله، وهكذا تحول النمذجة كل فكرة افتراضية إلى عمل أدبى "حقيقى".

ينطوى بناء هذا النمط من نموذج الأفكار الأدبية على فوائد كثيرة، أهمها، دون شك ، قدرته على إدخال منهجية تنظيمية وتركيبية فى كتلة مشتتة من الوقائع، وفى ركام مضطرب من المعطيات والأفكار التجزئية والمتقطعة والمتناقضة ظاهريا أو فعليا، وهذا بالضبط هو الهدف الأول الذى حدده تصور "النمط المثالى" لنفسه، أى وضع "مبدأ تنظيمى" للأحداث اللامتبلورة وتنظيم "فوضاها" وخلق إمكانية "تنسيقها"، ويعادل هذا الإجراء إقامة تركيب فعلى ونهائى وشامل إلى هذا الحد ، بحيث يمكن أن ينسق فى نفس الوقت محور الفكرة الأدبية التزامنى والتعاقبى. ليس المشروع سهلا، إذ على كل فكرة أدبية (الأصالة والسيرة الذاتية والأدب والطليعة إلخ) أن تنمذج كلية دائرتها الدلالية، وفى نفس الوقت فحصها وفك رموزها وفك شفرتها وشرحها من خلال كل مرحلة من مراحلها التاريخية ، من حيث نوعيتها المزدوجة التجزئية والكلية ثم التخصصية والتعميمية، ولا يجسد كل نموذج إلا كلية جزئية، غير أن هذه "الكلية الجزئية" ينبغى أن تشمل أكبر عدد ممكن من المظاهر العامة.

وحيث إن هذا النمط من التركيب مخطط انتقائى بالتحديد، فإنه يطابق شبكة أو مصفأة - إطارا بفضلها يمكن جمع مجال نظرى واسع لم يخضع بعد لمبدأ تنظيمى، بل ظل فى غالب الأحيان متمردا على مثل هذه العملية وتنظيمه وتنسيقه وتبويبه، وفى حالة فكرة الحديث مثلا، يكون التركيب النهائى ضروريا ، وملزما بما فيه الكفاية بأن يتسع ويتماسك ليشمل جميع المعانى الممكنة أو المقبولة لمصطلح الحديث ويختزلها إلى وحدة (تديرها وتنظمها نفس الخطة الحثيثة). وتكمن الفائدة الاستكشافية للمقولات الأدبية فى هذه القدرة لإنشاء الشبكات التى بفضلها قد لا تكون الأفكار الأدبية محددة فقط ، بل أن تتم إعادة بنائها أيضا، وفى الواقع لاندرك إلا هذه المخططات - التراكيب التى يعتبر دورها الهرمونوطيقى دورا أساسيا ، ولعل الفكرة الأدبية لا يتم ضبطها إلا بمثل هذه البراعة الاستكشافية ، وفعاليتها تداولية من البداية إلى النهاية، ولا يمكن أن تثبت إلا بواسطة تلك الطاقة الإدماجية والتصديقية والتدقيقية والمقارنة والتحقيقية، وبواسطة خاصيتها التخطيطية الموجهة والافتراضية التفسيرية المقبولة. إنها "رهان"

فكرى حقيقى بين الحذقة البسيطة والبناء الخصب بالفعل لدراسة الأفكار الأدبية، وكذلك لدراسة أى مجال آخر فضلا عن ذلك.

ويمتلك النموذج ميزة أخرى لاتقل أهمية وغنية بالنتائج، خاصة فى دائرة "النقد الجديد"، وهى إبراز كلية العناصر المميزة لفكرة أدبية معينة، ليس فقط العناصر الصريحة بل الكامنة أيضا، وتنطلق النمذجة من المبدأ المحقق من خلال سيرورة النمذجة ذاتها ، الذى يقول إن كل فكرة أدبية تقتضى أيضا تنظيما ملازما وطبيعيا فى جميع تجلياتها المتباعدة تقريبا، بما فى ذلك تطورها التاريخى كله الذى من اللازم استخلاصها منه وتوضيحها وإعادة تشكيلها فيه ، وحيث إن حل رموز العمل الأدبى الكامن المتموضع داخل العمل الواقعى أو وراءه يعتبر عملية عميقة ودقيقة فى العمل الأدبى، فإن مسلمة تعدد رمزية العمل الأدبى تنطبق أيضا على الفكرة الأدبية بصفتها عملا أدبيا، من هنا تأتى مشروعية تعدد النماذج والعديد من الإمكانيات لإعادة صياغة تلك النماذج، ووجود الحلول المتعاقبة ، وهذه هى الوسيلة الوحيدة المشروعة لإعطاء بنية ما للفكرة الأدبية من حيث هى مجموع وكلّ متماسك، والوسيلة الوحيدة لاحتضانها من خلال رؤية موحدة وعضوية وداخلية ، فى نفس الوقت ل تتموضع فوق عوارضها التاريخية.

ويناسب بناء النموذج كله الميل الحديث إلى التشكيلية الواضحة ليس فى مجال الرياضيات والمنطق الرمضى فقط، بل أيضا فى مجال الدراسات اللسانية والأدبية التى تعتبر لزوماتها مهمة بوجه خاص، وغالبا ما يتماثل النموذج مع "لا واقعية شكلية" ومع "نظرية مشكلنة أو شبه - مشكلنة". ينبغى إضافة (وهذا قد تأكد أكثر من مرة فى مكان آخر) إن مقدمات التشكيلية، مثل مقدمات كل نمذجة، يعود عهدها إلى زمن بعيد من تاريخ الأفكار. ليس المقصود إنكار الإسهامات الأصلية فعلا التى تفتح آفاقا جديدة لدراسة الأفكار الأدبية على شكل "نماذج"، بل فقط إبراز الحقيقة التالية التى لا تخلو من أهمية بتاتا، وهى أن فكرة النموذج تستعيد قرابة نظرية بأكملها وتكيفها وهى توافقها مع معيارها، وتستبعد النمذجة نفسها، التى تشرف على هذا البناء،

الانقطاعات الجذرية والقفز فى الفراغ. إن المقدمة الأساسية هى اتصالية مجموع العناصر القبل مكونة، وتمثلها المتواصل بصفتها توقعاً لنموذج مسبق (Prémódèle) فى صيرورته.

وفى الواقع، ما هو المثال (eidos) الأفلاطونى أو الفكرة المطلقة، إن لم يكن "شكلاً" و"شكلاً وحيداً" ومبدأً تنظيمياً جديداً ومقبولاً تعبر عنه بنيات مطلقة وغير قابلة للتغير، و"تماثلاً" تخطيطياً للحقيقة (أفلاطون، الجمهورية (Platon, Rep. x.596. 597 a) وتستعمل النمطية الكلاسيكية الأشكال بكثرة، وخاصة العبارات الشكلية للبرهنة البلاغية - البنيات المنطقية القارة والمشككة والمنمطة - التى تثير اهتماماً خاصاً جداً، فحتى التماثل شكل = نموذج مثالى وخطابى وبلاغى (شيشرون، الخطابة 75) يحتوى - جزئياً - على هذا المعنى. إن فكرة الشكل والأسلوب اللغوى (phraseologia) والصيغة والصورة (بمعنى الفكرة الشكلية - Gestalt - begriff) التى تترجم أو تشمل المفاهيم التقليدية لـ "المخطط" و"التصميم" و"القالب" و"البصمة" و"الدمغة" و"المظهر الخارجى" تتوجه جميعها نحو التشكل الخارجى المجرى للعناصر المجمعة فى مجموعات تضمن تماسكها سواء حدود قارة أو علاقات وظيفية ثابتة، ويقوم مفهوم "النمط الأسمى" و"النمط المثالى" إلخ بوظيفة لا تقل صوريته، بحيث إن بعض النقاد قد احتفظوا بها مع ذلك. إن تحريات البحث الموضوعى جديرة بأن نعيها اهتماماً خاصاً، إذ يقوم أحد مبادئها الجوهرية على اعتبار الموضوع من حيث هو "شكل" (وليس حقيقة موضوعية) و"مستنسخ محض" و"مخطط تعبيرى" قادر على "تشكيلية قادرة"، وتكون النمطية فضلاً عن ذلك جدولاً جوهرياً للأشكال "المثالية" و"العرفية" والمتواترة، ونلاحظ بسهولة أن تبديل العلاقات الموضوعية بالعلاقات الشكلية الذى يحدث عندما نتراجع قليلاً إلى الوراء بالنسبة للحقيقة الملموسة، يوجد كذلك فى المناهج الحديثة لترميز مختلف الأنماط التى لا تفترض، على الإطلاق، الوجود المباشر للمواضيع المرموزة (Symbolisés).

إن الميل نحو التشكيلية الذي يتجلى فى الدراسات الأدبية لا يهمنى إلا بقدر ما يقتضى بناء شكل أدبى معين الإقرار بفكرة أدبية معينة ونمذجتها، ونلاحظ بسهولة أن التعريفات "التقليدية" جدا للنمطية الأدبية تقتضى بالضرورة فكرة "الشكل" الذى تتخذه جميع الأنساق الأدبية التى تركز على "الأنماط الأصلية" و"التطابقات" المتواترة والأشكال و"البنىات" و"التييمات"، وهناك إضافة إلى ذلك ميل متزايد إلى اعتبار أن المقصود بـ "الشكل" جميع عناصر الأدب العرفية، انطلاقا من الصيغ والأجناس وصولا إلى النماذج العروضية وبهذا المعنى يكون الـ "هو" والـ "أنا" كذلك من بين عدة أشكال أخرى "شكلين" أدبيين يحددان صنفين من الأشكال السردية: النصوص اللاشخصية والنصوص الشخصية.

ويجتاز توسيع التشكيلية لتشمل الأفكار الأدبية بمعناها الخاص، فى البداية، نفس المرحلة الحتمية للبحث الموضوعى المبتكر للصيغ التى يزداد تقاربها من الشرط اللازم بواسطة النمذجة، أى "التحديدات الشكلية" و"المخططات الشكلية" و"الصيغ المجردة" و"الصيغ المتبلورة" و"الصيغة النظرية" إلخ. ولا يصبح هذا الكلام ملائما ودالا بالفعل إلا إذا تم رده إلى موضوعه الجديد، "التنسيق الجمالى" أى تحويل البحث الموضوعى من مادة نظرية محضة إلى "بحث موضوعى للنظرية الشعرية (Dich- tungstheore - tische Topoforschung) الذى لم يعد موضوعه تاريخ الموضع (To- pos) الأدبى، وإنما تاريخ النظرية الأدبية التى تتم معالجتها بصفاتها "عبارة مألوفة" حقيقية للتفكير الأدبى. إن اختزال نظرية أدبية معينة إلى صيغة ما لا يقتضى بالضرورة التشكيلية، وإنما يشكل إحدى شروطها الأساسية: أى تخطيط عدد معين من الثوابت التى ينبغى أولا مماهاتها وتتطابق مع العناصر المتواترة لفكرة أدبية معينة "إلهام الشاعر وهيجانه"، الشعر وعلم اللاهوت"، "الشعر والخلود" الإبداعية - Trober- clus إلخ) وتمتد أيضا عملية النمطية الشكلية ذاتها إلى مناهج التأويل البلاغى القروسطى. إن المقاربة الموضوعية الشكلية (formal topos approach) الحديثة المزعومة تتطابق - فى الواقع - مع مقارنة مماثلة ولو انطبقت على أفكار أدبية منتشرة جدا مثل البتراركية والتصنيعية والباروك، وهى أفكار تعتبر "كأساليب".

ينتج مظهر الأفكار والمفاهيم والتعريفات الأدبية الشكلى أساسا أو حصرا ، فى بعض الأحيان أيضا عن استدلال سلبى، كما أن الإساءة الدائمة إلى صحة التعريفات الأدبية، والتشكك المحيط بها ، والرفض المتكرر والعنيد دائما (فى دائرة الأبحاث الأدبية التقليدية والوضعية) لقبولها واستعمالها بشكل نسقى، وتحليلها تحليلًا جديًا، أمور لها أيضا نفس السبب ، وهو الاعتقاد الصريح أو الضمنى بأن هناك رسوما شكلية ونسبية وخارجية وسطحية وغير مقنعة وعرفية على أحسن وجه بالمعنى الاستكشافى للكلمة . إن الاعتراض الرئيسى، أى عدم التحام هذه التعريفات (الكلية أو الجزئية) بموضوعها، ودرجة اندماجها المختزل جدا فى الحقيقة الموضوعية، يؤكد الفرضية التى تقول إن تلك التعريفات ليست سوى مجرد مستنسخات شفوية، وأشكال بلا معنى" . والحق أن القولبة الملحة لبعض الصيغ المتكررة دائما التى تعتبر "ارتكاسات مشروطة" للوعى الأدبى الخالية من كل دلالة محددة، وغموضها بقدر تواترها (مثل الحديث والطلية والقطيعة المعارضة إلخ)، تنزع إلى تأكيد طابع الأفكار الأدبية الشكلى المحض والخارجى والخالى من أى مضمون والاسمى والمخادع (flatus vocis). تستبعد العلاقة الجدلية جوهر / صورة كل سبب تشكى ، وعلى كل حال ينبغى الاحتفاظ من هذه التشكيلية المفرطة والمتقلبة كثيرا بالعنصر الإيجابى والضرورى لكل تشكيلية ، أى وجود بنيات عامة ومجردة ، واختزال كل نسق من الأفكار إلى بنيات صورية - تخطيطية، وإلا سوف تكون النمذجة مستحيلة.

إن تماسك الفكرة الشكلى هو بهذه القوة وثباتها وقدرتها التنظيمية هما بهذه الفعالية ، حتى إن الفكرة (يعنى نموذج الفكرة الأدبية) تنزع نحو التحول إلى مادة طقوسية حقيقية ، وإلى تتابع من المواقف والتعريفات المقولبة التى تحدد "مضمونها" الخاص بها ، لأن الفكرة - بصفاتها وحدة صورية - تولد نتيجتها الخاصة بها . إنها بنية نظرية تتشكل بواسطة مكون ذاتى (auto - genèse) . وكانت النظرية التقليدية للمجازات تمتلك ، هى أيضا، هذه الطاقة المولدة والمبدعة للصيغ (Nutrix inventionis erudition est) ، إلا أن ما يسترعى انتباهنا فى هذه اللحظة ليس صحة البراهين وتحليلها الموضوعى وسببيتها الدقيقة، وإنما النتيجة الشكلية لتلك السببية فقط ، أى

نزوع المخططات "الآلى" إلى التكرار والتطابق التلقائي مع الحقائق، بل أحيانا إلى تجاوزها ، وظهور مستنسخات لا ترتبط ارتباطا وثيقا وعضويا بالهدف المخصص لها ، ولا يحددها ذلك الهدف. فالكل يحدث كأن الفكرة ونموذجها يعيشان حياة مستقلة ومتواصلة من خلال حركة ارتكاسية طبقا لقانونهما الداخلى الذى يقويهما بصفته قوة دفع محددة، وحتى لو اختزلت هذه الظاهرة إلى مجرد "محاكاة" فإن هذه المحاكاة المقولبة قد تصبح بذلك عبارة مألوفة و"موضعا" و"مستنسخا" و"مخططا" إلخ، بالمعنى المحدد سابقا.

تؤكد بعض الحقائق الواضحة تماما افتراضنا، ذلك لأن التاريخ "المتخلف" كله فى القرون الوسطى يقبل مستنسخ "نهضة روما" من حيث هى "نموذج" سياسى وروحى وثقافى ، دون أية علاقة مباشرة مع تلك التقاليد؛ إذ الأمر لا يتعلق سوى بمجرد استعادة آلية لموضع (Topos) سياسى - روحى، وكذلك التأريخ الإسباني فى القرنين ١٦، ١٧ خاصة لاس كاساس (Las Casas) يخصان هنود أمريكا بمجموعة من الميثاث - المستنسخات وبجغرافيات طوباوية (مثل : "العصر الذهبى" و"جنة عدن" و"الجزر السعيدة" و"البدائى النبيل" إلخ)، دون مطابقة موضوعية وتحقيق وفحص دقيقين للحقائق الملموسة ، وكان لابد من تعيين موضع "الفردوس" فى مكان ما من القضاء، ولاتزال هذه الظاهرة مستمرة مع ذلك فى عصرنا الحاضر. كما أن التواصل المبكر فى الأدب الإغريقى - اللاتينى هو نتيجة مزدوجة لعرض تاريخى وضغط موضع (topos) نظرى ، ألا وهى فكرة الكلاسيكى ، وتدرج مجموعة من الأعمال الأدبية المعترف بها من حيث هى أعمال نموذجية وممتازة إلخ ، وبالنظر إلى خاصيتها فى شكل مكون سلفا بواسطة برهنة مسبقة، غير أن ذلك مرده كذلك إلى أن فى العصر الذى نشأت فيه فكرة "التأصيل" لم يكن هناك بديل تاريخى آخر لإقامة مثل هذا النموذج ، فلو لم تكن هناك فى نفس القضاء الروحى، الرامايانا (Rāmāyana) مثلا فى موضع الإلياذة لكانت إوالية إقامة النموذج الكلاسيكى قطعاً قد بقيت هى هى ، لأن نظرية محاكاة الكلاسيكيين الإغريق واللاتينيين مجرد حدث تاريخى، نمته طاقة العقل

الكلاسيكى لإقامة "شكل" نموذجى لا يكون محددا سلفا . إن كلاسيكية القرن ١٨ الجديدة وهيلينية الرومانيين المطابقتين لصورة اليونان المعاصرة فى حالة الانحطاط الكامل ، تخذلان صورة لهلنة (Hellade) طوباوية ومؤمثلة لا غير، تعارضها تماما الحقائق الموضوعية والمختفاة بسذاجة، ولا يقل وجود فكرة الحديث شكلية، أى أن تعريفها يكون فى الواقع شكلا لجميع تعريفاتها الموجودة أو الممكنة المطابقة لحدثة أبدية تسمو إلى مستوى نظرى ، فليس مضمون الحديث المادى والمحدد تاريخيا هو الذى يهم نموذج هذه الفكرة، بل فقط الصيغة التى يصبح بها "حديثا" دائما وإطار وجوده النظرى وامكانيته العالمية والمتواترة والدائمة. ولو كان تاريخ الأدب قد أنتج نصوصا أخرى مكان "أزهار الشبر" أو "موسم فى الجحيم" لكانت تلك النصوص قد دخلت التاريخ الأدبى بصفتها أعمالا أدبية "حديثّة" بنوع خاص، ذات مميزات نوعية ذاتها. وهكذا ندرك كذلك سبب رفض الفن الكلاسيكى، حتى لما كان قد فقد سيطرته وسطوته ووثوقيته إلخ منذ مدة طويلة، ففى جميع هذه الحالات فإن شكلا نظريا يعمل "بلا نتيجة" (à vide) طبقا لمبدأ داخلى خاص به . إن سيرورة التشكيلية هذه التى تنطلق من البنيات الأدبية وصولا إلى الأفكار الأدبية تزداد بروزا فى الشعرية الحديثة ، أى أن "الشكل البسيط" بالمعنى الذى خصه به أندريه جويس (André Jolles) لديه نفس "الصلاحية" ، ونفس التماسك النوعى والحتمى اللذين يبرزهما عدد محصور من الإمكانيات فى حالة الأسطورة و [نشيد] المآثر (Geste) والميث والحكاية إلخ ، وتهدف الشعرية البنيوية التى تتموضع فى مستوى عال من التشكيلية، إلى ممهارة "شكل الأشكال" ، أى عامل شعرى عام أشكاله كلها لن توجد إلا بقدر التحقيقات الكامنة الخاصة".

وتتماثل هذه الغاية مع غاية نمذجة الأفكار الأدبية ، انطلاقا من طور المواضع (Topoi) النظرية التى لها ميزة اللاتغير من حيث هى نماذج ، وميزة التغير من حيث هى نصوص قابلة للنمذجة مخددة تقليدا قابلا للتغير إلى "صيغ نمطية" لامتغيرة، يستنتج من ذلك أن نفس الموضع (Topos) يمكن أن يحصل أبدا وفى كل مكان على

مضامين ملموسة وجديدة، وعلى روح أخرى، وغالبا على أفكار جديدة مستعملا فى ذلك أشكالاً قديمة وتقليدية ومؤصلة. وتتطلب الحياة التاريخية لهذه المواضع (Topoi) النظرية، فضلا عن ذلك، تحليلا مفصلا، ولن نأخذ بعين الاعتبار الآن سوى المراحل العامة للتشكيلية.

١- المخطط النظرى الكامن.

٢- الموضع (Topos) الضمنى.

٣- الموضع الصريح والملفوظ والمنصص.

٤- الموضع المشكلن والعرفى والقابل للنمذجة.

يبين هذا المدخل النظرى - المنهجى وحده، الشرط الخاص لنمذجة - الأفكار الأدبية، ولا يمكن فهم وضعه الخاص كما ينبغى إلا بتوضيح أولى لهذه المفاهيم الأساسية.

يقتضى الانتقال من تشكيلية الفكرة الأدبية إلى نمذجتها بالمعنى الخاص، معرفة بعض المبادئ الأساسية :

١- لا يتم قبول أية فكرة أدبية من وجهة نقد الأفكار الأدبية، إلا على شكل نموذج.

٢- إن كل فكرة أدبية يمكن نمذجتها.

٣- تفترض كل فكرة أدبية إقامة نموذج أو عدة نماذج نوعية ذات تلاؤم قابل للتغير.

٤- تقتضى عملية نمذجة الأفكار الأدبية إيجاد منهجية جديدة تدمج وتتجاوز كلية المحاولات الجزئية السابقة التى تم القيام بها فى هذا المجال (مثل : النمطية، البحث الموضوعى، الأدب العام، تاريخ الحوافز والثرثيمات (stoff- und Motivgeschichte) إلخ، بما فى ذلك نظرية النموذج العامة المكيفة والمصوغة من جديد والمنجزة وفق هذا

البرنامج . من ثم يستعيد بناء نموذج الفكرة الأدبية، على مستوى عال وبمنظور خاص كل العناصر والمراحل السابقة التي تجعل إقامة النموذج "الأدبي" ممكنة.

إن اعتبار الفكرة الأدبية "عملاً" أو "نصاً" من خلال مماثلتها بـ "العمل الفني" أو "النص الأدبي" إلخ، يقدم إمكانيات واسعة (قد استشفها مؤلفون آخرون، حقا، لكن ليس على مستوى نظرية معينة ومنهجية جديدة) ، لإجراء نمذجة نظرية - أدبية . إننا نفكر فى مفهوم نموذج - الفكر (Thought - model) الذى استعمله "تاريخ الأفكار" أقل مما نفكر فى بعض الفرضيات "البنىوية"، وخاصة فرضيات لوتمان (I. M Lotman) ولو لم تفصل عن آخرها ، يقول : "من الواضح أن من يدرك العمل الفني من حيث هو نموذج، يجد نفسه أمام منظور واسع : منظور التعبير من خلال مصطلحات ومقولات الفكر العلمى عن مفاهيم "إنسانية" بالمعنى الحصرى، مثل "المنهج الفني" (الرومانسية والواقعية وجمالية الفولكلور) و"حقيقة" الحياة و"الصورة"، ومن مدلول أدبى ليست القيمة الاستكشافية للمفاهيم الفنية كذلك كشفا حديث العهد. أما فى حالة الأفكار الأدبية فالأمر قد لا يتعلق بالنماذج "الرياضية" أو "الآلية" أو "الإحصائية" أو "الوصفية" المحضة، وإنما يتعلق بمخططات موجهة ونظرية لا غير ، يمكن بفضلها دراسة سلسلة من الخصائص النظرية التى تميز بعض المجموعات النظرية أيضا، ويكمن الاختلاف الأساسى بالنسبة للمجموعات النظرية الأخرى فى كون تنظيمات الثوابت المتواترة والدائرية والنمطية بالضرورة يمكن مماهاتها على أساس تلك المخططات كلها . إذن تبدأ نمذجة الأفكار الأدبية خلال مرحلة يمكن فيها أن يتم اختزال عدد من اللامتغيرات النظرية - الأدبية ، التى تم الكشف عنها جيدا إلى قاسم مشترك بواسطة اختزال مقولى مقبول ومتفصل تمفصلا جيدا، ويصبح النموذج مشروعا وصحيحا ويكتسب بالتالى قيمته الإجرائية عندما يمكن فحصه على أقصى مستوى من التعميم. أما بخصوص ذلك "التعميم" فإنه يقوم، فى مجال الأفكار الأدبية، على عملية مزدوجة تنتج عن فحص للإمكانيات الموضوعية المستعرضة لبناء ذلك النموذج الفردى (Suigeneris) .

١ - تتطابق العملية النمطية المشكلة، فى دائرة الأفكار الأدبية، مع النمطيات الأدبية من كل نوع ، مع التمييز - الأساسى - أن البنيات والمقولات والأجناس والأنماط الأدبية يجب أن تترجم إلى مخططات أو إلى أشكال نظرية جوهرية، أى تمثيلات مجردة وعامة للسّمات التمثيلية والنوعية لصنف من المفاهيم الأدبية . إذن قد يحدث انتقال من النمط الأصلى الأدبى إلى النمط الأصلى النظرى - الأدبى ، ومن الشكل الأدبى إلى الشكل النظرى الأدبى المطابق، وبذلك تصبح الصيغ النمطية الأصلية (Archéty piques) : (الهزلى والرومانسى والمأساوى) (Tragique) والساخر - الهجائى ironique - Satirique، حتى نسترجع تصنيف نورثروب فراى على سبيل التمثيل) أعرافا أدبية نمطية. إننا لا نناقش الآن خاصية الصيغ الأدبية النمطية أو العرفية هل هى نمطية لأنها تصبح "أعرافا" وقد تدرك وتدمج كما هى ، أو هى عرفية، بالعكس، لأنها نمطية؟ فتلك مسألة - هرمنوطيقية بشكل عميق - سنفحصها فيما بعد، ولن نأخذ بعين الاعتبار سوى الأمر التالى : وهو أن النص يمكن أن يدرك من حيث هو نص " أدبى " أو "فنى" إلخ أو بالعكس نص "لأدبى" أو "لافنى"، غير أن حتى هذا الوضع - الحد يخلق تعارضا مقوليا: نص فنى / نص لافنى، وعندما يكون إدراك النص "فنيا" يسهل اكتسابه وتصفيته و"تمذجته" من خلال منظور معنى نظرى تكميلى؛ أى أن النص يمكن أن يعتبر نصا "كلاسيكيا" أو "رومانسيا" أو "ملحميا" أو "دراميا" بواسطة عدة تفكيكات داخل الجنس القريب منه ("فنى"، "أدبى") .

إن هدف النمذجة الأساسية الجوهري إذن هى فكرة الأدب التى تؤسس - داخله بالذات - مجموع نماذج الأفكار الأدبية اللاحقة والخاضعة، وقد تم الشروع فى تشكيل هذا النموذج - القاعدة بطرق مختلفة (ظاهراتية عند رومان إنغاردن (Roman Ingarden) ، وبنوية عند لوتمان إلخ) تثير الاهتمام كثيرا (خاصة المنظور البنوي بمنهجه فى النمذجة المعتمد بصفته برنامجا) وإذا أمكننا بذلك بناء نماذج عامة للنصوص الأدبية، فلماذا لا نقوم به كذلك بالنسبة للأفكار الأدبية المرتبطة بها ؟ إن وجود مختلف نماذج اللغة الأدبية التى تأخذ نقطة انطلاقها من مبادرة رومان

جاكوبسون (Roman Jakobson) يسمح لنا بأن نقوم بإعداد نمطية لتلك النماذج - الحلول ، ويتضمن هذا الإعداد أيضا إسهام سلومون ماركوز (Salomon Marcus) المتعلق بالصيغة التخطيطية - الرياضية من خلال الاختلاف الأساسي بين اللغة الشعرية واللغة العلمية ، ويمكن أيضا أن نأخذ بعين الاعتبار نماذج أخرى من نفس النوع : "كالأدبية" (Littérarité) و"التواصل الشفهي" . وإذا استبعدنا ضيق أفق اللغة التقنية والمعقدة أكثر من اللازم في الغالب، فإننا نصادف نفس العملية البسيطة والأساسية والمحددة وهي : النمطية الصورية لمخطط استكشافى أساسى.

وتعتبر الطريقة - على مستوى النمذجة الواسعة - ممارسة مألوفة ، فقد طبقت في البدء في شكل نمطيات تجريبية مع ميل (واضح في الغالب) إلى استبدال مفهوم النمط بمفهوم "النموذج" من حيث هو تصميم مثالى وسيط بين النصوص بالمعنى الخاص (= المواضيع التجريبية) والنظرية العامة (= الفكرة الأدبية المشتمة على قسم من النصوص - "المواضيع" كله) وفي مجال الدراما علينا أن نشير في هذا الصدد إلى ملاحظات كارلو غوزي غوته (Carlo Gozzi - Goethe) التجريبية تماما التي استعادها فيما بعد جورج بولتي (Georges polti) ثم إيتيان سوريو (Etienne Souriau) وتبعتها ملاحظات أخرى حديثة العهد . وفي مجال الرواية حدد الناقد الرومانى ج . كالينسكو (G. Calinescu) ، هو أيضا، حلولا نمطية ، ثم وضع قائمة تخطيطية ومحصورة لشخص الرواية (عددها ستة) يرمز إليها بأبطال نمطيين، واهتم كذلك ، بغير حماس بالأخرى، بـ "قولبة" الحكاية الشعبية و"تحولها" و"مستسخاتها" لكن بنية معارضة التشكيلية، أما نمطية الحكايات عند بروب (V. I Propp) - التي تسبق بكثير النمذجة البنائية وتتطابق معها - فهي مشهورة جدا . وتقودنا كل هذه التخطيطات مرة أخرى إلى عتبة النموذج بالمعنى الخاص، ونقطة التقاء هذه المقاربات هو الوجود الإجبارى للثوابت والتواترات، وهو الشرط الجوهرى لكل ظاهرة للثبات الأدبى.

هكذا نتأكد، مرة أخرى، خاصية النموذج في التقلص والتمدد حسب الظروف وهو يتحرك بين حدين: على المحور "السلبى" ينزع النموذج (= إجراء نمطى مشكل) إلى

التطابق مع صيغة مؤلف واحد، بل عمل واحد، من ثم يمكن مثلاً بناء نماذج شكلية تعكس العلاقة الجوهرية الموجودة بين شخص راسين (Racine)، مثلاً. وعلى المحور الإيجابي تصبح النماذج والمخططات الواسعة جداً، ممكنة ولا تقل مشروعيتها، فهي قادرة على تعيين ظواهر "كلاسيكية" و"باروكية" و"رومانسية" و"رمزية" و"حديثية" فى آداب الكون كلها، وفى جميع العصور. وتتطلب هذه العملية الكشف عن اللامتغيرات العالمية والثوابت الكلية والكاملة والموسعة إلى أقصى حد من التعميم غير الاعتبارى الذى من شأنه أن يصدى أو يحير أنصار "التحقيقات" والمخططات الجامدة والتقليدية والتعليمية المتسلسلة زمنياً (Chronologique) لا غير، فالإدراك النمطى - الشكلى للأفكار الأدبية هو وحده يمكن أن يثبت "رومانسية" دانتي (Dante) و"باروكية" أو "تصنع" بعض ظواهر الطليعة. وفى هذا المجال يتعلق التمييز بين "الاعتباطى" و"غير الاعتبارى" بالتحليل العميق لـ "إوالية" النموذج بالمعنى الخاص.

٢ - تمنح التسمية والتعريف التشكيلية التى يؤسسانها، فى الحقيقة، وضعاً شفهياً، وتحصل فكرة أدبية معينة على اسم وشكل تكمن خاصيته الأساسية فى ضم مجموعة من العناصر النظرية المشتركة واللامتغيرات تحت وسم عام، فـ "تستقر" الفكرة فى صيغة أو قالب لسانى، وفى كلمة تتطابق معها وتلتحم بها، مشكّلة بذلك ظاهرة لغوية وبناء شفهياً، ويمنح النموذج "اسماً" للحقيقة النظرية التى يهددها ويفك رمزها، وتكون الظاهرة العكسية (فى إطار الدائرة الهرمنوطيقية) صحيحة كذلك، أى أن الفكرة "تأخذ اسماً" وتحصل على تعريف بقدر ما يتشكل المخطط النظرى الشكلى فى صورة نموذج، لذلك يتسع "النموذج" أو يكتسب مجموعة من النظائر الاصطلاحية النظرية فقط : مشروع (Calculus) وشكل وحكمة (Sentence) أو اللسانية : كلام ولهجة، التى يعود عهداً إلى رودولف كرناب (Rudolf Carnap). إن هذه الطريقة التى تتعلق بالتعميم بواسطة الاسمية والتشكيلية الشفهية - وهى ملاحظة تكرست منذ مدة طويلة (أفلاطون، الجمهورية، 596x، أ) - لها أيضاً سوابق فى تقليد النمطية الكلاسيكية : حيث إن العنوان (titulus) أصبح مرادفاً للعبارة (Locus) والأساسى

(Capita) مرادفا للمألوف (Communia) إلخ. وتتصرف التقنية الباروكية التى تكمل، أو بالأحرى توحد كلمة الرمز (Emblemata) بالرسم (inscriptio) حسب نفس مقتضى التعريف النمطى ، وتملك الرموز النمطية مقابلات لها فى "الأساطير" أو "الرسوم" (= التعريفات) النمطية .

إن العملية كلها طابعا "اعتباطيا" و"عرفيا" حتما ، لأن مجرد إعطاء تعريف لفكرة معينة وتسميتها ليس له حافز مباشر ؛ فالعرف يرتكز على منح اسم لمجموع اللامتغيرات النظرية التى يتعلق تكونها بظاهرة دلالية تاريخية. لنشر كذلك إلى أنه منذ المرحلة القروسطية لانتشار الفكرة ، قد استعمل هذا المفهوم، أو أمكن استعماله فيما يخص "الاخبار الجديدة من جميع الأصناف والقيمات أو الصيغ الأدبية والأنماط الفنية الجديدة . بعبارات أخرى فإن للفكرة الأدبية كذلك خاصية لحصر الحقائق النظرية - الأدبية وتعريفها بفضل مميزاتها الدلالية الصريحة (Sémiologiques) ، مما يسمح لكل واحدة بأن تكون ، حسب الظروف، "قديمة" أو "جديدة"، وبأن تتصرف من حيث هى مستنسخ شفهي حقيقى، أو بالعكس يسمح لها بأن تظهر باعتبارها مستحدثة تماما، وينتج عن العرف الاسمى، كذلك تأرجح الفكرة الأدبية بين التقريبية والوضوح ، ويتضمن هذا التناقض عامل عدم الملاعة الحتمى والكبير أحيانا ، مع الحقيقة الملموسة (يعنى مع مضمون بعض النصوص النظرية التى لا يمكن أن تختزل إلى وحدة)، كما يتضمن ، فى نفس الوقت، عامل الملاعة الصورية مع المخطط المسمى، مما ينتج عنه أن الفكرة الأدبية تبقى غامضة أو واضحة، ناقصة أو تامة إلخ ، حسب الظروف وحسب الإطار الخاص بها.

إن المعيار النهائى فى العملية النمطية للفكرة الأدبية وتشكيليتها وتسميتها وتعريفها، يظل، مرة أخرى القيمة ، الاستكشافية والإجرائية للصيغ الشفهية، وقد أثبت النقد الأدبى وتاريخ الأفكار كذلك صحة هذه الملاحظات مرارا . يقول ريمى دى غورمون (Remy de Gourmont) : "تحصل التطورات الأدبية على اسم ، وهذا الاسم لا تكون له فى الغالب دلالة واضحة، لكنه مفيد لأنه يكون بمثابة إشارة التقاء بالنسبة

لمتلقيه والهدف المراد بلوغه بالنسبة لواضعيه. وهكذا نتصارع على قضية شفوية لا غير، فهناك - لنكرر ذلك - إجماع واسع حول الوظيفية الاستكشافية للتعريفات الأدبية (الرمزية والرومانسية إلخ) ، ومع ذلك فلا بد من بعض الشروط الجوهرية بدءا بإمكانية تحديد الثوابت النوعية لكل فكرة أدبية وتوضيحها ، وهذا ما كان النقد السابق قد أحس به بقدر ما كان يطالب باستعمال التعريفات النمطية ، التي من شأنها جمع الخاصيات الأساسية للفكرة الأدبية وتركيبها ، والبرهنة على قدرة تلك التعريفات على استخلاص الخصائص الأساسية للفكرة الأدبية من مجموع الحالات (أو النصوص) الخاصة ، لذلك يكتسب الكشف عن مصطلح "مثبت" قيمة "رمز" أو "نمط مثالي" بالنسبة للفكرة الأدبية الماخوذة في مجموعها. هكذا قد تختزل المصطلحات الأدبية تدريجيا إلى أشكال تزداد بساطتها وتندمج في تراكيب ودوائر يزداد توسعها نحو مصطلح نهائي، نحو "مصطلح المصطلحات" ، فتتشابك داخله المضامين وتتراكب وتتحد وتصقى وتنزع نحو حاصل اسمى لاغير ، أى الشكل المفهومى القار للفكرة . لنشر ، عرضا ، بأن النمطية القديمة كانت تأخذ كذلك هذه الحالة بعين الاعتبار بمعنى أن "العبارات المألوفة" ليست "علب مواصفات" ، بل فقط "وسوما لتلك العلب" (كما يقول ل. فيف L. Vives) وهذا ما يبرهن مرة أخرى على الخاصية المتواترة ذات القيمة الثابتة لملاحظاتنا المقولية والدائرية.

وحيث إن بناء نموذج الفكرة الأدبية محدد، من حيث هو إعداد شفهي أولا ، يشكل فى نهاية المطاف لغة واصفة حقيقية (Metalangage) ، أى لغة واصفة للفكرة الأدبية، وهذه الملاحظة لها طابع عام وتخص قانون ووضع النماذج ، والمسألة التي تطرح نفسها، والحالة هذه ، هى معرفة أن الأمر لا يتعلق فى الواقع بلغة واصفة مزدوجة أو لغة واصفة أولى ولغة واصفة ثانية ، من الدرجة الأولى والدرجة الثانية:

١- تمثل العملية النمطية المشكّلة الشكل "اللساني الواصف"، وصيغة لقراءة "اللغة" النظرية الخاصة فى شكل الفكرة الأدبية ، على اعتبار أن الفكرة لغة نظرية تم تحليلها وتفكيك رمزها بمصطلحات لغة نظرية أخرى.

٢- قد يشكل الوسم الشفهي لهذه العمليات النمطية اللغة الواصفة بالمعنى الخاص، والصيغة اللسانية "المصطنعة" المستعملة لوصف اللغة "الطبيعية" للفكرة: المجردة - النظرية، والتخطيطية - المفهومية، أى لغة معجمية (واصفة أو تفسيرية) مماثلة لتلك التى يستعملها مؤلفو القواميس لتعريف الكلمات. يمكن إذن أن يكون نموذج (الفكرة الأدبية محددًا أيضًا فى مجموعة، من حيث هو خطاب واصف صريح، أى التحقق الملموس للغة واصفة نظرية أو مفهومية، أو لاحقة أو ضمنية، ومع ذلك فإن هاتين اللغتين الواصفتين تتكيفان بالتبادل، وهذه علاقة هرمنوطيقية حقيقية لا تستبعد التعيينات التاريخية النوعية، بل تتضمنها بالعكس.

إننا، لهذا السبب، نرفض الفكرة التى مفادها أن لا حاجة إلى بناء النموذج النظرى وإنما "وصفه" فقط.

٢- إوالية النموذج:

إن بناء نموذج معين عملية جوهرية وضرورية، لكنها غير كافية فى الحالة الخاصة للأفكار الأدبية، لأنها لا تصبح واضحة إلا إذا تم فك رموز طريقة عمل النماذج التى تشكلها، أى إوالتها و"قوانينها" التنظيمية النوعية، وهذه العملية جد مهمة لا سيما وأنها لم يتم بعد تناولها فى مجال الأفكار الأدبية أبداً ولإنجاحها يعتبر حقا المنظور البنيوي وحده المنظور الإجرائى والوظيفى فى هذا المجال.

إننا ننطلق من مقدمة أن تشكيل فكرة أدبية معينة ليس أبداً، "طارئاً" ومستقلاً وبغير حافز، بل يعبر بالعكس، فى كل مرحلة من مراحلها وفى جميع تجلياته، عن تفاعل ضرورى ومندمج فى علاقة ما داخل نسق معين، فالفكرة الأدبية التى تعتبر عملاً أدبياً تشكل ضمناً نسقاً وبنية ينبغى دراستهما وتعريفهما فى كلية عناصرهما وتمفصلاتهما، فضلاً عن ذلك، فإن الطابع الذى تتميز به الفكرة الأدبية (الفصل II) من حيث هى "عمل" قد لا يتأكد كلياً ويتم تدعيمه نظرياً إلا إذا تبنى المرء وجهة نظر بنيوية مع كل مبادئها الخاصة والنتائج التى تنجم عنها.

إن الرؤية واللغة حديثتان بلا منازع ، إلا أن بعض توقعات الشكل "النسقي" للفكرة الأدبية يمكن الكشف عنها انطلاقاً من مرحلة تعريفها الجيني من حيث هو **موضع (Topos)** . وهكذا قد أمكن إقامة تماثلات بين مختلف المتغيرات الشفهية للعبارة **المألوفة (الأدبية والنظرية كذلك)**، ومجموعة من المفاهيم القديمة التي لها صلة بفكرة النموذج، مثل : **التركيب (Syntagma)**، الخط والتخطيط ، **(السطر line up)** ، **والشكل المحيط (المجمل outline)** **والرسم (delineatio)** = **النبرة (اسكيتش Sketch)** ، **النمط = النموذج (الشكل) والمسرد (Tabula)** = **التنظيم** . إننا نولى اهتماماً كبيراً أيضاً لكون كل **موضع (Topos)** قديم يتضمن "علاقات جوهرية تم التفكير فيها والتعبير عنها من خلال شكل معين، علاقات مدمجة دائماً في نسق موضعي (Topique) . إن الشعر الحديث، وبالتالي مفهومه ، لا يمكن أن يصبح واضحاً وجلياً وصريحاً إلا إذا أُخذ في مجموعه ومن خلال ارتباط جميع مظاهره وجميع دلالاته، ولا يمكن أن يتم إخراجه عن نسقه العلائقي الخاص . يحدد تاريخ الأفكار ، في صيغته الأمريكية، الأفكار الأساسية (unit - ideas) من حيث هي "أشكال الفكر الجماعي لأكبر عدد من الأشخاص"، يعنى باعتبارها كلية ، كما يحدد الأيديولوجيات من حيث هي "أشكال الفكر" (patterns of thought) و"أنساق للأفكار" ، ومن السهل ملاحظة أن فكرة "النسق" تدخل تدريجياً أيضاً في الأسلوبية الحديثة: إن فكر المؤلف عبارة عن "نظام شمسي" يجتذب مداره "سوائل" معينة، هي اللغات والحوافز الثقافية والبنيات ، وهذا النسق يمكن بدوره أن ينتسب إلى نسق آخر أوسع مشتمل على أنساق خاصة مختلفة. وفي الدراسات الحديثة للأدب المقارن يكون النزوع نحو إدماج الآداب "الصغرى" في مجموعات أدبية واسعة جداً (حقب وتيارات وعصور)، مأخوذة كأنساق من العلاقات بين العناصر التي تسهم في إقامة المجموع في آن واحد وعلى حد سواء . وتقتضى الفكرة الأدبية ، في نظرنا، مقارنة بنيوية مماثلة لتلك التي تتطلبها دراسة فكرة العمل الأدبي ، أى طبيعية وغير قابلة للانفصال عن "بنية العمل"، وعن "الأنماط الأولية" لأدب معين إلخ ، وبالتالي مدمجة في النسق النظري للبنية التي تنتمي إليها وتظهر في حضنها وتتطور وتتحول داخلها إلخ.

ومع ذلك ينبغي الإشارة إلى الترابط الوثيق بين مفهوم "النسق" و"البنية" و"النموذج"، وهو ارتباط تترجمه التعريفات المتقاربة أو المتطابقة والتماثلات والتشاكلات الواضحة، فالنموذج هو الوصف التجريدى والنظرى لبنية معينة ومخطط معين وطريقة عمله، من هنا يأتى ظهور مفاهيم أصبحت شائعة: "الحالة الثابتة لعناصر النسق" "بنية النسق"، وعلى صيغة الصفة "بنىوى" قد أصبحت الكلمة (بنية عندنا) "مرادفة للنسق"، كما أن "النموذج هو سابق أو ملازم للبنية" إلخ، ويقوم بناء النماذج بدوره بعمل استكشافى يتجلى فى جعله البنيات الخفية و"أضحة وجلية" مبرزاً خصائصها الشكلية، وهو إجراء يقتضى نقل المخططات البنيوية إلى نسق من التعادلات الافتراضية. من البديهي أن نرى فى دائرة الأفكار الأدبية عودة ظهور خاصية النماذج فى أن تكون أبنية متماثلة ومتشاكلة لا تقدم الحقيقة التجريبية وإنما تقدم علاقاتها وانتظاماتها ووظائفها فقط. وما لهذه العلاقات إلا هوية وحقيقة افتراضيتين ليس بحضور (in praesentia) الموضوع وإنما بغيابه (in absentia) علينا أن نضيف أن فى حالة الأفكار الأدبية، تنطبق النماذج على موضوع معين أو حقائق نصية: مجموع النصوص والسياقات والتعريفات وعناصرها الأدبية. إن نموذج فكرة الواقعية أو الحديث أو البنية الأدبية يجب أن يتكون انطلاقاً من مجموع العبارات النظرية لتلك المفاهيم وثوابتها.

إن سلسلة من مظاهر نموذج الفكرة الأدبية، وخاصة وظيفة الثوابت وطريقتها التنظيمية، لا يمكن أن تتوضح توضيحاً كاملاً إلا على مستوى النسق، لأن وجود هذه الثوابت أو اللا متغيرات يجعل تأسيس النموذج ممكناً، بمعنى أن كل ثابتة تحدد عنصراً بنيوياً من النسق، غير أن وجود النسق بأكمله وحده يسمح بالتصديق على الفكرة الأدبية وتنسيقها، وأخيراً نمذجتها. إذ تمتلك الثوابت هذه الخاصية الرئيسية فى إقامة "نسق" النسق، وفى نفس الوقت فى سهولة التقاطها وإدماجها فى النسق الذى تخططه. هكذا ترسم مجموعة الثوابت بشكل خفى حدود نسق الفكرة الأدبية بصفاتها بنية أنية وشكلاً تناسقياً يخضع لشكلها الخاص بها.

ويتمثل جميع الثوابت حسب المخطط الأساسى للنسق تماثلا دقيقا مع ثوابت البنيات الأدبية ، ومع هذا الفرق أنه عوض وجود بعض الثوابت الشكلية - الأدبية فإننا نجد مجموعة من الثوابت النظرية - الشكلية ، كل واحدة منها تحدد مظهرا نظريا للفكرة الشاملة. وفي حالة الكلاسيكى (حتى لا نأخذ سوى مثال بسيط جدا) فإن ثوابته هى :

١- كاتب إغريقى - لاثينى قديم.

٢- مهم وجوهري وسامٍ ومن الطراز الأول.

٣- كاتب كفاء.

٤- دائم ومستمر.

٥- يعتبر حجة.

٦- نموذج ومثال.

٧- تعلم فى " المدارس " إلخ.

إن تجميع هذه المفاهيم - الثوابت فى مجموعة يؤسس النسق الكلاسيكى الذى تحول نمذجته الفكرة الأدبية إلى نسق عرفت : أى تخيل فكرة (فكرة الكلاسيكى) على شكل "تصميم" أو "قالب" أو "نموذج موجه" (Scal model) لمجموع العناصر النظرية التى يمكن أن تستعيدّها وتنظمها، ولا تتصرف بنية الموضع (Topos) الأدبى بعكس ذلك مع عناصرها الثابتة، وكذلك تتحول النمذجة إلى بحث موضعى نظرى من نمط خاص.

ويبرز الجزء العرضانى فى بنية فكرة أدبية معينة أيضا ظاهرة مميزة : هى أن كل نسق (نموذج) نظرى من هذا النوع (مثل أى نسق على كل حال)، يتضمن عدة مستويات، وبناء متراكبا مفتوحا: أى أنه قد يندمج فى نسق أعلى وفى نسق فوقى أو العكس صحيح ، يمكن لكل نسق أعلى أن يتفكك إلى سلسلة من الأنساق السفلى ومن

الأنساق التحتية بواسطة طاقة مولدة مزدوجة (من الإدماج والتفكيك)، كل واحدة منهما يمكن أن تتمذج بدورها، وتدعو اتفاقاً، الأنساق العليا والواسعة وفوق المنظمة، أنساقاً كبرى (Macrosystème)، ونسمى الأنساق السفلى والمقلصة والتابعة، أنساقاً صغرى (microsystème). وهكذا تشكل الجودة والقطيعة والسقوط والانفتاح بعضاً من الأنساق التحتية أو الأنساق الصغرى (النماذج) التابعة فى النسق الفوقى لفكرة "الحديث".

لذلك فإن نسقاً، كيفما كان، لا يغير أبداً العناصر المهيمنة أى الثوابت المتواترة، ولا يعادل أو يساوى بينها، بل بالعكس، يبرزها حتماً ويظهرها. وقد أشار إلى هذه الظاهرة أيضاً الشكلاونيون الروس، لكن بدون أى تعميم فى مجال الأفكار الأدبية: "ليس النسق تعاضداً قائماً على تساوى جميع العناصر، بل يفترض التذرع بمجموعة من العناصر "المهيمنة"، وعلى النحو ذاته تحدد نظرية النموذج الراهنة التماثل نموذج / موضوع فى "بعض المظاهر التى تبدو أساسية مقدما" (Protempore) كأن سيرورة من التجميع الجزئى المحدد جداً والمماثل لنموذج ذرى مشكل طوال مسارات قوية تعمل داخل كل نسق.

يتعلق التفسير البنيوى بالتماسك والتقارب والانسجام الداخلى، وترفض الفكرة الأدبية كل اعتبارية وكل تناقض وكل تنافر، ولا تتشكل إلا إذا تم الإقرار بترابط عناصرها المكونة الوثيق وتوافقها التام، وفى هذه الحالة بترابط ثوابتها التى تحددها، وتوافقها.

أما مميزات هذا الانسجام فهى كالتالى:

١ - إن إبعاد عنصر واحد من النسق أو إهماله يحول الانسجام إلى تنافر، لذلك فإن كل نسق يفقد صلاحيته، يجد نفسه فى حالة لا يستطيع فيها القيام بـ "وظيفته".

٢- إن العلاقة الوظيفية كل / جزء علاقة دقيقة ودائمة على جميع مستويات النسق ، ويقتضى تجميع نفس العناصر فى مستوى آخر انسجماً آخر وإعادة بناء جديدة وفق مخطط مختلف.

٣ - تحول هذه الخاصية الأنساق، حتى نستعمل لغة مجازية، إلى "جواهر فردية" (monades)، وأبنية نظرية فردية ومغلقة وجامدة ومنعزلة بعضها عن بعض. وهكذا "يتشخصن" كل نموذج نظرى - أدبى، ويحمل "شارة" معينة، وهى عبارة عن هوية لا تلين. إن فحص مختلف نماذج فكرة الشعر، (أو أفكار أخرى) على مر تاريخ الأفكار الأدبية، يعرب بالضبط عن هذه الحقيقة. وليس هناك أى تناظر وأى توافق أساسى بين تعريفات الشعر مثل : "الإدراك الوجدانى" (enthousiasme) أو "التعلم" (docere) أو "اللغة الخاصة" لأن كل تعريف يخضع لانسجامه النوعى والخاص.

٤ - إن فعالية الانسجام هى دائماً مستترة وخفية وكامنة، ولا يتجلى هذا الكمون إلا من خلال الفعل الذى يؤسسه. فهذا الانسجام قد "يدرك مضمراً" (en filigrand)، إنه يتجاوز التناقضات الظاهرة ويسمح بإعادة تشكيل الأجزاء المخفية أو الغائبة أو الواضحة بشكل غير كافٍ.

٥ - إن طريقة تسلسله خطية وليست سببية بواسطة تعاقبات موضوعة فى إطارها المرجعى الخاص بها، وكل انسجام من هذا النوع قد لا يكون إذن إلا غائياً ذاتياً (autotélique) ومستقلاً ومرتكزاً على مراعاة "منطقه" الخاص به مراعاة قوية (المعايير والمبادئ الأساسية الثابتة، والمقدمات الموحدة).

٦ - يلتقط النموذج باعتباره نسقاً من العلامات وينظم تعدد المعانى بكامله المختزل إلى وحدة بواسطة استقرار دلالى ومرجعى، ويفرض نظاماً دلالياً واحداً وعلاقة واحدة محتملة بين الدال (= مجموع ثوابت النموذج) والمدلول (= بناء النموذج بالمعنى الخاص).

ومن الواضح أن مبدأ الانسجام لا يشكل أساساً هو كذلك كشفاً "جديداً" تماماً، حيث إن كل تصور مشتمل على "كمال أول" (entéléchie) ومبدأ "عضوى" يعبر عن حقيقة الانسجام، وتقربنا بعض التوقعات أكثر أيضاً من المنهج المذكور، فبالنسبة لجيا مباتستا فيكو (Giambattista Vico) فإن "رصد بعض العلاقات (nodi) بين أشياء متباعدة جداً ومجتمعة بموجب مبدأ (ragio) مشترك" يصبح ضرورة في "تاريخ الأفكار"، والمنظور التزامنى لمثل هذه القراءة طبعاً نقطة انطلاقه من مسلمة الانسجام الضمنى، وتفترض موضوعية "النمط المثالى" (ideltypus) ونفسيته أيضاً "ترباطات وثيقة" و"تجميعاً للدلالات" ودرجة عالية من الانسجام الدلائلى - الدلالى (sémiologique - Sémantique)، ويصبح أيضاً إبراز هذا الانسجام فى دائرة التعريفات والأفكار الأدبية طبيعياً، حتى ولو كانت النظرة التى ننطلق منها تجريبية على الخصوص، غير أن الشئ الأساسى هو الوصول إلى الخلاصة التالية : ينبغى "محاولة إيجاد مبدأ للتجميع" وإبراز الصلات و"التشديد على التماثلات الأدبية". إذن هناك بالتأكيد "مجموعة متجانسة من الأفكار الرومانسية"، "يتضمن بعضها البعض الآخر"، وشأن ذلك شأن الأفكار الكلاسيكية والأفكار الحديثة إلخ.

إن هذه البديهيات الخصبة بوجه خاص لم تتم مواصلتها أبداً حتى النهاية، لأن مبدأ الانسجام لم يطبق أبداً على كلية الأفكار الأدبية القابلة للنمذجة، وعلى فكرة "النمط الأدبى" الشاملة بصفة خاصة، وترتبط هذه العملية دائماً وأبداً ببعض الملاحظات المتشابهة تشابهاً دقيقاً التى تنتمى إلى نظرية الهرمنوطيقا أو البنيوية، وتطبيقهما، لأنه ينبغى الإشارة على الأخص إلى أحد أنماط النقد القريب من نقدنا للأفكار الأدبية، الذى يهتم بتوضيح تقارب عناصر الأثر الأدبى عند مركزه الوحيد، وبمتابعة المسار من جديد إلى حين الكشف عن الطاقة الموحدة الملازمة للأثر الأدبى. إن كون هذا الانسجام تسهلاً دائماً معانيته استعادياً (Post hoc) ورجعياً (Post Festum) لا يمنعه من أن يكون واقعياً جداً. ولعل السيرورة الهرمنوطيقية قد

لا تحدث خلافاً لذلك، لأن منطلقها يتطابق مع جميع إمكانيات تمفصل وإدماج العناصر التي قد يتم اختزالها إلى وحدة.

يعتبر تماسك النسق نتيجة لتوافق وظيفي، ونتيجة لسلسلة من العلاقات الداخلية التي تتشاطر تشارطاً تبادلياً ووثيقاً ومستمرّاً، وهذه السيورة هي أيضاً مستترة وكامنة وفعالة على جميع مستويات بنيتها ونقطها الحاسمة. فإلى أى حد تشكل نظرية النماذج مجرد مشتق من البنيوية الحالية (لأنها تتطابق في بنية واحدة بسبب نسق من العلاقات الذي يحدد وظيفة الظاهرة المنمذجة أو عدة وظائف)؟ وهذه مسألة لم توضح بعد. وبشكل مختلف تماماً كان "تاريخ الأفكار" يتحدث عن "العلاقات الداخلية" (internality of relations) أو عن تغيير النسق كله بإدخال عناصر جديدة تخل بمجموع العلاقات وتجمعها بشكل مختلف. وهذا بالضبط ما سيؤكد بعد عشرين سنة كلود ليفي سترأوس (ومؤلفون آخرون): "تنطوي البنية على خاصية النسق، إنها تتكون من عناصر معينة بحيث إن تغييراً، أيّاً كان، في أحد العناصر يؤدي إلى تغيير جميع العناصر الأخرى". إن نظام هذه التعيينات المتداخلة (interdétermi-nations) يحول كل نموذج إلى بناء مرن ومتحرك، و إلى مجموعة من العلاقات في حالة تجمع نسق متواصلة.

يستخلص من ذلك، في حالة الأفكار الأدبية، أنه يمكن اختيار كلية التعريفات القابلة للاستعادة ودمجها في نسق مكون بواسطة "كشف" استعادي (النصوص المنسية تماماً والمنتمية إلى حقبة تاريخية أخرى)، أو بواسطة إدماج عناصر جديدة ينتجها التاريخ أو بواسطة هاتين العمليتين معاً اللتين يتم القيام بهما في آن واحد أو بالتناوب، ويمكن هنا أيضاً استعمال مفهوم الوظيفة (Fonction) بالمعنى الذي يعطيه لها الشكلاونيون الروس خاصة، يقول تنيانوف (J. Tynianov) أسمى وظيفة بنائية لعنصر من الأثر الأدبي من حيث هو نسق، قدرتها على الدخول في علاقة متبادلة مع العناصر الأخرى لنفس النسق وبالتالي مع النسق بأكمله". وبنفس الطريقة تصبح

الفكرة الأدبية وظيفية عندما تسهم فى تشكيل النسق وفى ديناميته، وبهذه الميزة (الخاصة بنماذج الأفكار الأدبية) يحدد الوظيفة ما قد سميناه "الثابتة". فتقوم علاقة التوافق الوظيفى فقط بين مختلف الثوابت، أى بين مجموعة من المواضع (topoi) النظرية لأن العناصر البنائية (الوظيفية والدائمة والموضعية) على مستوى الخطاب النظرى تحددها مجموعة مقولة من التعريفات والصيغ الأدبية، فالعلاقة الوظيفية الجوهرية **فكرة / كلمة** يديمها ويوسعها، بهذا الشكل توافق وظيفى محدد تحديدا متبادلا: فكرة (= نموذج) الأدب / وظائف (= الثوابت النصية القابلة للنمذجة)، يفسر هذا الترابط الدقيق لماذا "يعاد تشكيل" فكرة **الشعر والأدب والحديث** إلخ دائما، مع أنها تبقى هى عينها دوما، وتتحدد بواسطة استقرارها البنىوى الخاص بها، لذا فإن نقد الأفكار الأدبية لا يقبل إلا النماذج التى تؤدى وظيفتها، والقادرة على تنظيم كل عنصر نظرى يخضع لهذا الفرع المعرفى وتأكيدهِ وإدماجه.

لهذا السبب ذاته يكون للأنساق، وبالتالى النماذج نزوع نحو **الكلية**، أو بعبارة أخرى، نزوع كليانى (Totalitaire). غير أن ما تحاول ضمه هو الكل الوظيفى الذى لا يختلط بمجموع الأجزاء المكونة، لأنه يعتبر حصيلة لجميع عناصر النسق، وخاصيته شاملة تفوق عناصره، ولعل الإحالة على الشكلانيين، وعلى أطروحات ١٩١٩ قد توضح أيضا هذه المسألة: "إن العمل الشعرى بنية وظيفية، ولا يمكن أن يتم فهم عناصرها المختلفة خارج علاقاتها مع المجموع. ويمكن لعناصر متطابقة موضوعيا أن تأخذ، فى بنيات متعددة، وظائف مختلفة اختلافا تاما"، إلا أن الفرق الوحيد هو أنه بالنسبة لحالتنا، فإن "العمل الشعرى" تعوضه "الفكرة بصفقتها عملا"، الفكرة التى تمت معالجتها من حيث هى نسق كلى، وهذه فرضية استكشافية على الأقل قد سبق أن قدمناها على كل حال، وخلافا لذلك فأى معنى قد تكون للبحث عن "صيغة" قادرة على تناول القصيدة فى مجموعها، وفى نفس الوقت على تحديد القصائد **الكلاسيكية والحديثة** وموضعها؟ أو لطريقة إدراك الباروك من حيث هو نسق موحد، سجلاته المختلفة يجب أن يتواصل بالضرورة بعضها مع بعض؟ إن هذه الحدوسات العفوية والمتقطعة وشبه التجريبية تقريبا يجب أن تكون معمقة نسقيا بتطوير منهجية ملائمة وقابلة للتطبيق على مجال الأفكار الأدبية كله.

ومع ذلك ينبغي الإقرار بأن الكلية تتميز عن التجميع (totalisation)، إنهما عمليتان مختلفتان على الرغم من أنهما متوافقتان ومتقاربتان. فاللحظة الأولى تتبعها الثانية التي هي لحظة الملازمة أو لحظة طاقة النسق على إدماج جميع الوقائع المدونة والملاحظة وشرحها، إن خاصية النسق في تجميع كمية كبيرة من الوقائع في شكل مجموعة معينة، مع مراعاة إخضاعها لنظام النسق، توضح كذلك ظاهرة أخرى وهي أن نموذج الفكرة الأدبية كامل دائماً، لكنه غير شامل، ويكون نموذج ما كاملاً أو ملائماً أو مشبعاً عندما يوضح عدد مقنع من "الوقائع" (شواهد، وثائق) نصوص (إلخ) كلية وظائفه، وهذا لا يعنى أن التجميع الوظيفي يفترض الحجج الممكنة والموجودة بالنسبة لكل وظيفة من وظائفه مهما كانت الأحوال التي تقدم فيها تلك الحجج، بل ينحصر التوثيق في توضيح الانسجام والتوافق الوظيفي الشامل. لنضف أخيراً أن عملية التجميع تبقى مفتوحة دائماً: أى أن كل نسق قد يمكن أن يرتبط ويندمج في نسق أعلى أو عدة أنساق عليها تتكامل وتتجمع في مستويات تزداد علواً. وهكذا فقط يمكن أن يفهم الإثبات التجريبي بخصوص مذاهب يتكامل بعضها مع بعض (وهذه نتيجة تفرض نفسها على أحد مستويات الملاحظة) يمكن بهذه الطريقة إقامة "نسق الأنساق" في متوالية تصاعدية على درجة من درجات التعميم العالية أكثر فأكثر: كلمة ← صورة بيت ← شكل شعري ← نوع شعري ← لغة شعرية ← فن إلخ.

إن انسجام النسق كله تضمنه الضرورة الحاسمة للوحدة والإدماج والتمفصل المنطقية، ولا يقبل النظام الصارم للنسق شيئاً من الاعتباطية والعفوية والفوضى، لأن مقدماته لا تسمح ولا تحدد إلا نمطاً واحداً من الحلول. وبسبب تبني النسق وجهة نظر أولية واحدة، فإن عدداً معيناً من النتائج الواضحة يصبح ثابتاً وحتمياً وغير قابل للانعكاس. وإذا كانت فكرة المحاكاة (mimesis) تقتضى سلسلة من النتائج اللازمة التي تلامس دائرة "الواقعية"، فإن فكرة الجديد تفترض مناقضة كل ما هو قديم (وحصره وإلغاءه) مهما كانت أشكاله: تقليد، تنضيد، اتصالية إلخ. ولا يمكن أن

تصبح فجأة فكرة الكلاسيكية فى أشكالها النصية رومانسية والعكس صحيح، لأن مثل هذه "التغييرات" غير ممكنة، بل حتى الدلالات غير المتوقعة أو "الشاذة" ظاهرياً يمكن أن تُردَّ بهذا الشكل، إلى نموذجها الأصلي. وقد يتم فى هذا المجال استبعاد كل غموض حقيقى، وحصر، منذ البداية، جدول "المواقف" و "الحلول" الممكنة مقابل البدائل المعينة. وتخضع كل المفاهيم وجميع تحولاتها الدلالية لنفس "النموذج"، نموذج الحوافز ودلالاتها، لأن الاستقلال النسبى للنموذج لا يمكن أن يكون له أساس آخر (فصل VI).

قد تُستشف خاصية النسق "المنطقية" فى أشكال تجريبية تقريبا من خلال جميع توقعاتها النظرية، بدءاً بمرحلة "النمط الأصلي" (فصل 1.7). إن مجرد الحديث عن "منطق رمزى معين" فى "النقد الجديد" لا يعتبر فى الحقيقة "كشفاً"، بحيث إن ظاهراتية الرمزية السحرية - الدينية كانت قد وصلت (وبروح مستقلة تماماً) إلى نفس النتائج، وهى حقيقة يتم رصدها بشكل غير كاف حتى الآن، حيث إنه - كما كان يلاحظ مرسيا إلياد (Mircea Eliade) - "يوجد منطق للرمز"، وأن "مجموعة معينة من الرموز، على الأقل، تبدو منسجمة ومترابطة فيما بينها ترابطاً منطقياً"، وأنها، باختصار، يمكن أن تصاغ صياغة منسقة ويتم التعبير عنها بمصطلحات عقلية. كما أن نظرية "النمط المثالى" لها أيضاً جوهر ومعنى وشفافية وكمالاً منطقياً تتجلى بوضوح فى كلية متغيراتها. ولا ينكر "تاريخ الأفكار" كذلك البنية المنطقية الطبيعية الذاتية للأفكار و"تطابقها المنطقى". وتقوم خاصية النماذج الاستكشافية على نفس المبدأ: أى أن تجميع النماذج وتنميطها ليس معيارهما الملاءمة، بل "المنطق" الداخلى ونسق التفاعلات المتبادلة (Inter - réactions) الموضوعية التى تقرها الملاحظة المباشرة.

تسمح سلسلة من الإيضاحات كذلك بتحديد هذه الخاصية المنطقية و"الواضحة" بنوع خاص والجلية على الوجه الأكمل تحديداً أكثر دقة، وقد يعبر عنها بدقة كافية مبدأ تنظيمى أو مركز أو نواة تنظم بناء النموذج كله وتبلوره، وقد يقارن هذا المبدأ

بـ "النسق المحورى للبلور" أو مفهوم الشكل الدينامى، أو المركز الذى يفرض شكله وزخمه على قصيدة بأكملها، وتقرب كذلك أكثر من تصورنا فكرة "المهيمنة" (Dominante) أو "العنصر البؤرى" (Principe focal) التى اعتمدها بعض البنيويين، ذلك أن "تطابق" الأفكار "وعلاقتها المنطقية" مفهومان ينتميان إلى نفس الدائرة النظرية. فكما أن كل شىء ذى دلالة Significatif (فى أثر أدبى ما) فإن جميع العناصر أيضا يمكن أن تتمزج (فى نموذج ما) ، لأنها تخضع لنفس المعيار الداخلى، إنها عملية تماثل تماثلاً دقيقاً استكشاف المركز الحيوى للأثر الأدبى فى معنى المشتق (étymon) أو الجذر (Radix) أو المنشأ (nexus) أو الكوجيتو (Cogito) : أى أصل السيرورة الإبداعية ومنطلقها ومركز تكتلها.

هناك نتيجة مهمة تتعلق بالمظهر الضرورى لبناء الأفكار الأدبية "المنطقى"، وهى أن نموذجها نتيجة لضرورة داخلية لها طابع قصدى وغائى (téléologique) ومنتجها فى آن واحد، وليست عناصره كلها مرتبطة بعلاقة ضرورية بالتبادل فحسب، بل حتى بنيته بأكملها تحصل على معنى واتجاه وحيد وتوجُّه شديد الدقة. ويبدو النسق كله كأنه محدد بمشتقه النظرى ومنتج لتواتر مطابق لذاته. وإذا كانت بعض النظريات وبعض المبادئ الأساسية تتكرر بعناد، من خلال نفس التعريفات والمفاهيم ونفس القضايا ونفس البراهين الأساسية والاستدلالات والتوضيحات للنصوص، فلأننا فى جميع هذه الحالات إزاء تكامل من نمط "مقولى" يهيمن عليه "منطق" ذاتى واحد، ويفضله فقط تتميز اللامتغيرات وتتعدد أكثر من المتغيرات فى إطار النموذج، حيث تصبح فى الأخير البرهنة على بعض المواقف "مستقلة" وتتحول إلى قولبة حقيقة.

إن هذه الملاحظة التى ثبتت صحتها إجمالاً فى حالة البنيات الأخلاقية والروحية، قد ثبتت صحتها كذلك فى مجال الثيمات والأنماط والرموز والبنيات والأفكار الأدبية، إذ تتجلى، فى جميع المجالات، آثار منطق داخلى معيارى من خلال تنظيمات تبدو أنها تقررها سلفاً "شفرة تكوينية" - مستعارة، وطاقة مكونة سلفاً (Facultas Praeformandi)

ملازمة. ولعل صورة "النمط الأصلي" الأزلى والفكرة المثالية المطلقة والماورائية (métaphysique) قد تضلنا (انطلاقاً من هذه المرحلة)، لأنها قد توحى بوجود أشكال أزلية ليست لها مكونات تاريخية، وبوجود تكون سابق أزلى. وفى الواقع أن الأمر يتعلق فقط بـ "ضغط" يحدد تشكلاً داخلياً ومعنى تنظيمياً وحيداً، فهل منطق فكرة الطبيعة يملأ عليها بأن تتنكر لجميع الطليعيات السابقة، وأن تنفصل عن الصيغ "القديمة" وأن تنقض أخيراً نفسها؟ إذن، ما من بيان جديد أو عزم على إعادة صياغة فكرة الطبيعة لن يستطيع إعاقه هذه النتيجة الحتمية التى لابد لها بالضرورة، على مستوى من مستويات تطور الفكرة، من إيجاد تشكيلية معينة وإقرار نظري معين. ويتدخل دائماً فى مثل هذه الحالات التوثيق التاريخي بعدياً (a posteriori)، ولا يفتأ يؤكد ويوضح، ولا يبين أى عارض أو مفاجأة، ولا يكرسه، وقد يمكن الحديث كذلك، فى نفس المعنى، عن "أوامر" بعض الأنساق السردية و "ممنوعاتها" و "ضروراتها" إلخ.

يفترض النموذج برمجة حقيقية للفكرة وتخطيطها منذ تشكلياتها وتركيباتها الأولى. وهناك مسألة لا تقل أهمية، رغم أنها لم توضح بما فيه الكفاية، تكمن فى كون النسق كله مشكلاً سلفاً ويتحرك منذ مرحلته الاسمية، ومنذ الإقرارات الشفهية الأولى، لأن مجرد إسناد اسم إلى ظاهرة أدبية يستلزم عزلاً وحصرًا وبداية تحليل، كما يستلزم توقع نسق من المعالم والدلالات. وليست هذه الملاحظة حديثة العهد: "الكلمة تجذب الفكرة رغماً عنها" (فيني Vigny)، فتتطور هذه "الفكرة" وتتحوّل إلى نسق تصريحى وإيحائى حقيقى وحيد وموحد ومشارك ولا متغير؛ ولكونه يشكل وحدة؛ فإنه يكون فريداً ولا يمكن أن تكون له دلالات أخرى (شكل تعبيرى فى نسق آخر)، وتختزل كل دلالاته النوعية حتماً إلى وحدة، وتؤدى كذلك قضايا المنطقية إلى نتائج منطقية تلجأ إلى تعابير ضرورية ونمطية ومتواترة بالمعنى الخاص - وهى نسق النسق ولا متغيراته النظرية.

غير أنه لا يكفي "تسمية" ظاهرة أدبية ما، وإعطاؤها وسما شفهيًا واصطلاحيًا، بل لابد لهذا الاسم أن يوافق على نسق بكامله ويحدده ويتوقعه أصلاً (in ovo). وتبين لنا تجربة أحسن المعاجم وأجود قواميس المصطلحات الأدبية أن معانى المفهوم (الأدبى) الجوهرية كلها معبر عنها ومتضمنة منذ البدء. ويؤكد ذلك، أفضل ما يمكن، تحليل الطبقات الدلالية الأولى لفكرة الحديث (حتى لا نذكر سوى هذه الحالة). وبواسطة تطورات، غالباً ما تكون ذات طبيعة جدلية (أى أن منطق النسق يتحدد بكل وضوح أكثر فأكثر بسبب أى تعارض أو عائق أو جدال إلخ)، يصبح البناء، شيئاً فشيئاً، واضحاً بحيث يمكن الكلام فى حالة فكرة الحديث (كما فى حالة أية فكرة أخرى على كل حال) عن "نسيج نسق منطقى على الوجه الأكمل"، ومستتب ببراءة وفق "منطقه الخاص انطلاقاً من مسلماته الخاصة". إنها حالة تناوبية ومتبادلة خاصة بجميع مصطلحيات الأفكار الأدبية ونمذجتها. وتبتكر المصطلحات وتوسع مختلف مفهوماتها التى تتجمع تبعاً لنسقتها المنطقى الخاص، فيما يتصرف ذلك المنطق نفسه كأنه كان يكشف بمفرده عن صنفاته وكنية وسومه الشفهية. إن فلسفة الفن العضوانية (organiciste) لا تستعمل حتماً سوى نمط واحد من التعريفات والصور التفسيرية، وهكذا تولد فكرة العامل الدرامى سلسلة كاملة من المفاهيم الدرامية المتماسكة تماسكاً شديداً إلخ.

هكذا ينزع نسق الفكرة الأدبية، منطقياً، نحو استقرار يتحول إلى صرامة حقيقية انطلاقاً من مرحلة معينة. وعندما يبدو النسق متيناً ومتبلوراً تماماً، يدخل فى طور التوازن والاستقرار الدقيق الذى يستبعد كل اختلال أو تغير جوهري أو تفكك داخلى بسبب كثلة فوضوية من عناصر جديدة. وهذه هى ظاهرة نمطية لأحادية وقولبة التنميط (mono-et stéréotypie) فتصبح صرامة النموذج حتماً نقورة (misonéiste) ترفض عضويًا "الجدّة" التى تعتبر - على هذا المستوى المرجعى - عنصراً غريباً، غير قابل للتمثل ومقاوم، بل معاد لمعيار النموذج الداخلى. وتتغير نقطة التبلور هذه، فى الزمان، بالنسبة لكل حالة، إذ غالباً ما تتطابق لحظة التبلور مع التعريف العام الأولى

لفكرة ما، الذى ينطبق تدريجيا واستعدادياً على جميع أطوارها ومظاهرها الأساسية الخاصة، ومع ذلك يبدو انسجام المجموع وطيداً، والمبدأ التنظيمى صارماً بحيث إن جميع الانحرافات والتغيرات التى يفرضها منطق النسق داخل ذلك المجموع، تصبح ليست ممكنة فقط، بل ضرورية ولازمة بشكل دقيق أيضاً. فضلاً عن ذلك فإن "مفهومي الأمر والنهى (prescription et interdiction) يتطابقان بالضرورة فى أى نموذج" بلا انقطاع، لذلك يكون جميع منظرى فكرة أدبية معينة "مرغمين" على تمحيص نفس المبادئ وإعادة صياغتها طبقاً لسلسلة من اللامتغيرات، والإدلاء ببراهين متقاربة - حسب نفس المخطط المنطقى - تعزيزاً لنفس "الأطروحة" الأساسية ويشكل النموذج دائماً، مهما كانت الظروف، نسقاً مغلقاً قد يتغلب فيه انسجامه وتأثيره القسرى الكامن على كل تنافر أو عفوية أو عدم لياقة ويتجاوزها. ينتج عن ذلك اختلاف أساسى آخر بالنسبة للأثر الأدبى والأثر الفنى على العموم: وهو أن الانسجام الضعيف جداً والوهن والصدفوى، فى حالة الآثار الأدبية والفنية، يصبح بالعكس انسجاماً دقيقاً للغاية وغير متساهل وواضحاً عندما يتعلق الأمر بنماذج الأفكار الأدبية.

وتقدم بعض الملاحظات تأكيدات إضافية فى نفس المعنى، وهى أن الإسهام فى نسق أو نموذج أو موضع (Topos) نظرى - أدبى ما (كما فى أى موضع أدبى على كل حال) لا يستلزم أبداً ضرورة الإقرار بسوابقه وتقليده وبالمعنى الذى يتطور فيه، لأن دقة هذه العوامل خفية - و "فائقة الوصف" (ineffable) - إن صح القول. وفى لحظة معينة وعلى امتداد مسار نظرى، قد يجد مؤلف أو عدة مؤلفين أنفسهم يسهمون على غير علم منهم، فى إوالية نسق لم يخطر ببالهم حتى وجوده وانسجامه. وأحياناً ينتبه بعضهم لدقة بنائهم الخاص والنتائج الخطيرة التى يسببها خرق منطقته الداخلى الذى يتطلب حلاً توضيحياً واحداً وصيغة تنظيمية واحدة، يقول كوندلياك (condillac) بخصوص "مقالته" حول أصول المعرفة الإنسانية: "إن هذا المقال كان قد تم، مع ذلك لم أكن أعرف بعد مدى مبدأ علاقات الأفكار كله. وهذا لا يعزى سوى لكون جزء

يتكون من صفحتين تقريبا لم يكن قد تم وضعه فى المحل الذى كان من اللازم أن يوجد فيه". وقد أمكن الحديث كذلك فى مجال النقد الأدبى عن "النسق المحصور" وعن "الدقة الشديدة" و "وجهة النظر الواحدة والوحيدة" وعن "تشفير" بعض الأنساق السردية. من هنا يأتى التوتر الداخلى لكل نسق أدبى أو نظرى: أى أن الأثر أو النموذج يتأرجح بين "إرادة الاستقرار" التى تحدده و "الاندفاع المتقلب" (Protéen) الذى يحمله على تجريب كمية من المتغيرات.

وتقدم لنا رقصة هـ . ماتيس (H. Matisse) فى هذا الصدد، توضيحاً تشكيلياً (plastique) مقنعا: صورة ترابط صارم ومرن فى آن واحد وإيحاء بالتفكك الوشيك الذى يبطله الانسجام الدقيق للمجموع الدائرى كله. وفى إطار البنية والنسق يجد كل تناقض حله رغم بعض الآراء المتناقضة (موكارو فسكى J. Mukaro vsky) ، لكن بالإضافة إلى ذلك يصبح التناقض ذاته، فى بنيته، ممكنا بسبب تعارض تم إبطاله من خلال تركيب أعلى. فليس هناك إلا هذه الطريقة التى يمكن الحديث بها عن "الضبط الذاتى" و "الوقاية الذاتية" لنسق أو نموذج نظرى يعمل هكذا حسب مبدئه البنائى الداخلى، ولا تكون الأفكار المستعصية أو غير القابلة للاختزال "مستعصية" و "غير قابلة للاختزال" إلا ظاهريا بالنسبة لبعض الأنساق غير المتحمة. وهذه أفضل إشارة للناقد إلى انتسابها وتضامنها مع أنساق أخرى ينبغى معاينتها ونمذجتها كما هى، حسب صياغات أخرى، ويثبت تلاؤمها بالضبط بهذه القدرة على إدماج الفكرة "الفوضوية" وامتصاصها؛ إذ ليس هناك أفكار أدبية "عنيفة" وعصية.

وتشرف على هذه العملية كلها طاقة انتقائية فريدة: أى أن مبدأها المنطقى الفريد (Sui generis) يبرر، من جهة، الاعتبارية (الظاهرة) فى انتقاء اللامتغيرات التى يمكن بواسطتها بناء النموذج، كما يبرر، من جهة أخرى، إمكانية إعداد نماذج متعددة يستمد كل واحد منها من مشتق أو من أصل منطقى. إن المحور المركزى لكل نسق (أى النواة المركزية القارة التى ينتظم حولها) هو نتيجة لخيار جوهري وتعيين انتقائى، لأن كل حافز من حوافز الأفكار الأدبية يمكن أيضا أن تكون نقطة انطلاقه أسسا أخرى

ومبادئ تكوينية أخرى أو "مفاتيح" معيارية أخرى. وما هو مقبول بالنسبة لأحادية معنى النموذج مقبول أيضا بالنسبة لتعددية معنى ثوابته، لأن كل فكرة أدبية تبينها مجموعة من الثوابت تتميز بدورها بتعدد الدلالات، ولا يختار النموذج من بين جميع هذه الدلالات، سوى عدد محدود، غير أنه غنى بالدلالات المنسجمة والقابلة للنمذجة. وتقتضى طبيعته، فى نفس الوقت، إمكانية، بل ضرورة رفض الاختزالات التى تحدثها الخيارات المعللة والمنسجمة، من وجهة نظر منهجية وانتقائية.

يبرز تفحص طريقة عمل هذا النمط من النماذج أيضا نزوعا آخر ذا طابع "قانونى"، وهو **التأصيل التدريجى**. ويجتان بناء النموذج إجمالا ثلاث مراحل مثالية ومترابطة ترابطا دقيقا:

- ١- مرحلة أولية كامنة وتجزئية وغير متبلورة بعد.
- ٢- يبدأ النموذج فى وعى وجوده ويتنظّر بإصرار متزايد، وهذا يدل على أن عتبة التنسيق والانسجام والتعريف الذاتى قد تم تجاوزها.
- ٣- بقدر ما يتنظّر النموذج يصبح أصليا وصلبا بشكل متزايد بإخضاعه لمعياره الداخلى الخاص.

ويحدد سيرورة التأصيل هذه بعض السمات النوعية التى تثير الانتباه: أولا، ينزع أى نموذج لفكرة ما نحو الانفصال عن جميع النماذج الأخرى، ونحو تشكيل كيان مستقل وجهاز يكفى نفسه بنفسه، متميز تماما ويمتلك هوية واضحة جدا. ثانيا، ينزع هذا النمط من النماذج نحو التطور حتى النهاية بأقصى دقة وصلابة إلى آخر نتائجه، وذلك وفق منطق صارم، وعندما يتحرك النسق وينطلق فى اتجاه معين يتقدم نحو المواقف الأكثر أصالة وخصوصية بثبات لا ينى، موافقا على جميع النتائج وجميع اللوازم (Corollaires) الممكن تصورها، وقد أجريت بعض الملاحظات فى هذا المعنى فى دائرة علم النفس وبخصوص النمط المثالى. ثالثا، يخضع أى نموذج لفكرة أدبية ما لحركة داخلية مزدوجة متناقضة ظاهريا:

(أ) حركة التمرکز الأقصى والانقباض حول محوره الأیدیولوجی بحیث إن مجموع الأفكار القابلة للنمذجة تتجمع فی دوائر متراکزة یزداد تقلصها إلى حد تتطابق فیه بفكرة واحدة محورية و غیر قابلة للاختزال.

(ب) حركة "التمدد" الأقصى، یعنی حركة التعمیم، حتی نهاية العناصر القابلة للاندماج فی نسقه ودائرته، وقد أمکن الحدیث أيضا عن "إمبریالية" کل مبدأ بنائی یمتد ویشمل مناطق واسعة جدا الواحدة تلو الأخرى دائما. وأخیرا، تعتبر مقصدية التأصیل التدریجی لمفهوم الأفكار الأدبیه صفاء المعنى و (التشکیلية) الأصلی والأقنومی (hypostatique) المحض والمعترف به، من حیث هو المعنى الوحید الحقیقی والأصیل للفكرة التي تؤسس النموذج، وتحقیقه وتصویبه. لذلك یعيد کل نموذج من هذا النمط البحث دوریا فی التعرِیفات المقبولة والتي ظهرت فی هذه الأثناء، وفی جمیع التعرِیفات غیر الملائمة والخاطئة والفاسدة، وما یحدده هی الضرورة الدائمة فی أن یعيد تعریف نفسه، وأن یرجع من جدید، بهذه الطریقة، إلى مرحلته الافتراضية من صفائه الدالالی الأصلی. إنها حركة تجمیع وعودة مستمرة إلى معنی الأفكار الأدبیه أو معانیها الجوهرية والأصلية.

فضلا عن ذلك تنتسب هذه العودة إلى إوالیه النموذج الدائرية الذاتية. لأن النسق یعنی فی نهاية المطاف الدائرية، ولا تجد ظاهرة الدائرية التي وصفت أعلاه (فصل 17، 3) تفسیرها ووصفها إلا فی حوض النسق؛ إذ داخل النسق فقط تتطابق "البداية" مع "النهاية" والتقدم مع التراجع والمرحلة السابقة مع المرحلة اللاحقة، وذلك بواسطة إمكانية انتقال متواصل ونقل فی كلا الاتجاهین. من هنا یأتی مصدر الظواهر الحتمية للاستبدال والتناوب والتعادل والانعاكسية والتبديل العکسی، ولا ینشأ تحصیل الحاصل، الحقیقی تقريبا، إلا من خاصية النسق هذه فی القدرة علی استبدال جمیع المصطلحات المتضامنة والمتماثلة والمتناظرة والمتراذفة والمتناسبة إلخ. من ثم تنشأ الانزلاقات والجناسات المتكررة من نوع: **الحديث، التحديث، الحداثة، الجدة، الأصالة** إلخ. فکل مصطلح یمکن أن یعوضه مصطلح آخر ین أن یتغیر المخطط

الأساسى للنسق أو تتغير بنيته أو تتبدل جوهريا، لأن المصطلحات المتضامنة، داخل النسق، تتحد أو تتغير مكانها أو يعتاض فى بعضها عن بعض. وحتى تعريفنا للنموذج ينتسب إلى الحركة الدائرية لفكرة النموذج الذى يستلزم استعادات وتكرارات حتمية. إذن تنطبق دائرية كل فكرة أدبية أيضا على فكرتنا الأدبية الخاصة، وكذلك على نموذجها الذى يسقط على ذاته رؤيته وبنيته الدائريتين الخاصتين به.

ولكون كل نموذج نسقا، يمكن توقعه بواسطة منطق تسلسله الدائرى بالذات، والمبادئ التى تؤسسه وتحدد تطوره كله، لأن جميع التشكيليات التى تظهر فى إطار النسق لا تمثل سوى تحيين للكمونات الوظيفية الخفية. وتصبح كذلك إعادة تشكيل النموذج، أو استنباطه، ممكنة من خلال تطابق دائرى، انطلاقا من أية نقطة أو مرحلة من مراحل تسلسله، فى كلا الاتجاهين، إلى الأمام والخلف أو رجعا وتدرجيا. فبفضل هذه الخاصية - وعلى أساس مخطط عام وصحيح ومتفصل تمفصلا دائريا - من الممكن المصادرة على (postuler) ظهور مواقف وتعريفات وقضايا نظرية معينة افتراضيتها بقدر مشروعيتها، مثل الحساب المسبق لظهور المذنبات أو اكتشاف العناصر التى ما زالت غير معروفة فى جدول مندلييف (Mendeleiv). ألم تتم بعد صياغة مبدأ جمالى؟ لا ريب أنه سيصاغ فى أية لحظة من مسار الفكرة الأدبية، على افتراض أن نفس "الحقيقة" سيتم التفكير فيها بنفس الطريقة وفق نفس الثوابت النظرية والدلالية إلخ. وتقوم نواة النسق "المثالية" بتركيز جميع الخطوط العريضة من تطوره المستقبلى وتتوقعها وتعينها. ويمكن أن تتنبأ قاعدة سير النسق بأى طريقة سيتفاعل النموذج ويتطور.

ينبغى كذلك الإشارة، مرة أخرى، إلى أنه إذا كانت مثل هذه الفرضيات والحدوسات قد ظهرت سابقا فى دائرة تحول الحكاية العجيبة مثلا (والتي تعممها البنيوية والهرمنوطيقا تماما، وتثبتانها) فإن امتدادها إلى مجال الأفكار الأدبية يبقى حتى الآن تجديدا. ومع ذلك فإن تماثل الوضعية هو تماثل كامل: أى أنه إذا أتاح لنا

نموذج الحكاية، نظريا وببيدية إجرائية، استنباط كلية الحكايات الواقعية والكامنة والمتغيرات المفقودة أو المجهولة، فلماذا لا يكون نفس الاستنباط ممكنا فى حالة نموذج جيد للرواية (أو نمط من الرواية) وللشعر (أو نمط من الشعر) وللجنس الأدبى (أو جنس أدبى واحد) إلخ؟ وإذا أمكن الحديث مؤخراً عن النموذج القابل للتوقع فى رواية بضمير المتكلم فى إطار "نمطية نظرية" قادرة على توقع ظهور "الأعمال الأدبية المحتملة والقابلة للإدراك انطلاقاً من مقولات قائمة" ومأخوذة من حيث هى "إمكانات" مسبقة و "كمونات للشكل اليومى"، فلماذا لا يمكن بالضبط أخذ بعين الاعتبار نفس العملية لجميع نماذج الأفكار الأدبية (حكاية الجن والرواية والجنس الأدبى إلخ)؟ إن نظرية "الأشكال البسيطة" لأندرى جويس (André Jolles) تتوقع إلى حد ما نتيجة مطابقة: مماهة البنيات الثابتة والقادرة على امتصاص كلية الآثار القابلة للاندماج والتي يمكن لعناصرها الجوهرية أن تضبط بدقة فى كل حالة بواسطة تلك المماهة والإدماج المقولين. وتعميما، من الممكن استخلاص المبدأ التالى: إن شكل فكرة أدبية ما، فى حالة ما إذا رُدَّ إلى نموذج أصيل، يتبنى بالضرورة كلية سمات النموذج الجوهرية، أى نفس النمط من التعريف ونفس المبادئ الأساسية ونفس البراهين والتفاعلات السلبية أو الإيجابية إلخ. وعلى غرار كوفىي (Cuvier)، انطلاقاً من بعض المعانى التجزيئية تقريبا للفكرة - المحاكاة مثلاً - يمكن استنباط "نظرية" الواقعية بكاملها وكذلك نموذجها بأكملها.

هكذا فإن أسس التشكيلية التى سبق أن أشرنا إليها عند "بناء" النموذج (فصل 2, 7) قد ثبتت صحتها من جديد بواسطة إمكانية اختزال النسق إلى عناصره الشكلية المحضة، دون اعتبار مضمونها التجزيئى والمادى والحدسى والمعبر، لأن نموذج الفكرة الأدبية عبارة عن علاقات منطقية بين عناصر ووظائف ليس "لرموزها" مصطلح مرجعى آخر سوى علاقتها الخاصة. وتتطابق قيمة النسق الإجرائية مع خاصياته اللامتغيرة، لأن النموذج "قد تم التفكير فيه" بفعل تشكيله الذاتى (autoformulation) النصى نفسه. ويتمثل تعيينه الشكلى إذن مع نسق محورى ومع صيغ التبلور وبنيات

تجسيمية (Stéréométriques) وإمكانات تمثيلية قبلية أخرى. وتشكل مجموعة من الثوابت نسقا بديها ومترابطا ووظيفيا تنجم "قاعدة" (أو "قانون") عمله عن مبدأ تطوره الداخلى الذى يتطابق معه، وعن معناه المنطقى. ولكون النموذج هو صيغة وجود الفكرة الأدبية باعتباره حقيقة وشكلا ومنهجية، لذلك تكون قوانين ارتباط النموذج بموضوعه قوانين متشاكلة. إنه نموذج دائم متواقت مبنين ومبينين، غائى ويؤدى إلى غاية، تبنيه أفكار أدبية ويبنيها، لهذا السبب ينتهى الأمر بجميع الحركات الأدبية، كيفما كان تشكيلها النظرى، إلى إقامة شعائر أو قولبة للبيان والاستدلال والتشكيلية، بحيث إن دفاع مؤيد الحديث يعيد فى اتجاه معاكس للحظات الأساسية من دفاع مؤيد الكلاسيكية. ويتدخل نفس الشكل، "الفارغ" والدينامى كذلك فى حالة الرفض الآلى والإلزامى، وهى عبارة عن أسلوب حقيقى فى الرفض الخاص بالحركات الثورية وبالطليعة والأدب المضاد (antilittérature)، وتعمل هذه الإواليه حتى عندما يندثر موضوع المعارضة ويتم إفحامه إلخ. وهكذا يهدد تحجر المستنسخ الصيغة الجمالية الأكثر ثورية، لأنه "يولد نزعة جمالية حزينة مثل سابقتها".

وتكمن المرحلة الأخيرة للتشكيلية فى تشفير الأفكار الأدبية وفى حل شفرتها، لأن تلك الأفكار قد تحولت إلى أنساق عرفية من الدلائل أو الرموز المعدة للوصول إلى متلقٍ، ويحل شفرتها ذلك المتلقى: ألا وهو ناقد الأفكار الأدبية. وعلى هذا المستوى العالى جدا من التشكيلية لا يدرك الناقد سوى الأشكال الصافية للرسائل النظرية والوظيفية والتزامنية تماما واللا شخصية (dépersonnalisés) كليا. أما السياق وتموضع النصوص وقرابتها فليس لها أية أهمية، إذ تصبح مفاهيم الأدب والأدبية والنص والتناص إلخ بنيات نظرية مغلقة، ولا زمانية ولا فضائية وغير قابلة للاختزال، ومتجانسة تتطابق مكوناتها تطابقا دقيقا وتخضع لنفس التشفيرات، من حيث هى قيمة ودلالة (من هنا تأتى إمكانية قراءة كل نموذج قراءة متواقتة (فصل VIII 18)، وتختزل إلى قاسم مشترك يتطابق مع شفرة وحيدة. لذلك لا يمكن تماما استبعاد التماثل بين البنيات المنطقية هذه للأفكار الأدبية و "كليات" التفكير النظرى الأدبى. يمكن لنفس السبب، أن تندمج كلية شفرات الأفكار الأدبية فى شفرة عليا (Supracode) أو شفرة

واصفة (métacode) نظرية - أدبية وحيدة أى فى "شفرة الشفرات"، نموذج وحيد لجميع الأفكار الأدبية الممكنة والشبيهة بالشفرة النظرية العالمية للوعى الأدبى. ومن الممكن أخيراً، بهذا الشكل، تصور قواعد أيديولوجية عالمية للأدب، أى نموذج الفكرة الكلية للأدب.

ويمكن فى نفس الإطار إعادة صياغة مسألة الطاقة الإبداعية للنماذج التى تطابق إمكانية ابتكار نماذج جديدة وفق بنية بعض الأفكار الأدبية الجديدة. لنشر على الخصوص إلى كمونات النموذج الإبداعية، يقول كلاوس (H. Klauss): "على النموذج أن يوضح قدر المستطاع سمات الموضوع الإضافية". يستنتج من ذلك أن على مستوى النموذج يمكن الكشف فى فكرة ما (أو أن هذه الفكرة قد تكشف هى نفسها) عن مظاهر مستحدثة: لا متغيرات وتواترات وعلاقات إلخ لا يمكن إدراكها إلا فى هذه المرحلة من التنسيق الشكلى. كأن هذا النمط من النماذج كان يمتلك هو أيضاً "قاعدة توليدية" و "شفرة تكوينية" خاصة به (ينبغى أن تأخذ هنا هذه المفاهيم بمعنى استعارى خاصة)، قادرة على إنتاج قضايا وعلاقات وتراطات وتقاربات جديدة فى حوض نموذج نظرى افتراضى مؤهل لتعيين وصياغة جميع شروط تحولاته وإعادة تنظيمه وتوسيعاته الداخلية، ويمكن أن تصاغ كذلك فرضيات أخرى جد بسيطة، وهى أن محور بناء النماذج طبقاً للكشف عن مبادئ التنسيق والتنظيم الجديدة هو الإقرار بالأسول والمشتقات النظرية الجديدة، والدليل على ذلك ابتكار عدة نماذج سردية [كريماس (A. J. Greimas)، كلود بريمون (Claude Brémont)، ت. تودروف (Tzvetan-Todorov) إلخ]. ولا يمثل بناء النماذج الجديدة، فى الواقع، سوى امتداد لوضعية عامة وموضوعية جداً، لأن الفكر الأدبى يتكون أساساً من نماذج منفردة أو مركبة أو مرتبطة ويستخدمها مع ذلك، لذلك لا يمكن أن تكون هناك "صراعات" بين النماذج، بل فقط ظواهر للتوازي والتواجد.

إن لكل نموذج منطلقه المنطقي وصيغته تبلوره و"مفاتيحه" إلخ المتعلقة به خاصة، لهذا السبب قد لا تكون هناك صراعات بين التأويلات (المتعارضة أو المتناقضة) الناتجة عن تعدد النماذج، لأن تعددية معانى كل نموذج فردى تشكل كلية يمكن إدراكها سواء بواسطة مخططها الخاص أو بواسطة مخطط آخر قابل للتأثر والاندماج (coalescent) كذلك، إننا فى كلتا الحالتين أمام تماسك مشروع كذلك.

الفصل السادس

استقلالية النموذج النسبية

تحدد توقعات نموذج الفكرة الأدبية وبنائه وإوالية صيغة استكشافية فريدة (Sui generis) تتميز طريقة عملها، في نهاية المطاف، باستقلالية نسبية. من هذا الجانب لا يخالف النموذج المبدأ الجدلي لكل بناء روحي. ومهما بلغت نوعية هذه الإعدادات (النظرية والأدبية إلخ) ومتانتها، فإنها تخضع لتعيينات وتشارات وتوافقات دقيقة جدا. لكن علينا أن نشير إلى أن أى استدلال على تلك التعيينات والتشارات والتوافقات الدقيقة جدا لا يكون ممكنا دون عزل أولى (وصفى ومنهجي محض) للبنية النوعية لكل بناء من هذا النمط.

وفي حالة النماذج المختلفة والمتنوعة (إذن في حالة نماذج الأفكار الأدبية أيضا)، فإن أية مطابقة دقيقة للنموذج مع موضوعه تلغى النموذج في جوهره وتزيل علة وجوده، فإن كان "كاملا" حقا، وبعبارة أخرى إن كانت حتما جميع خصائص الموضوع واردة في المخطط، سيحدث التباس المستويين وسيفقد النموذج دوره الاستشكافي، كما أن التماثل بين "الأصل" و "النسخة" سيمنع النموذج عن القيام بوظيفته الأساسية، وهي المقاربة والتبسيط والتخطيط ليكشف في الموضوع قيد الدرس عن خاصيات جديدة ومميزات وسمات نوعية. وليس هدف النموذج هو أن يكون واضحا في ذاته، بل "توضيح" الموضوع الذي تأسس من أجله لا غير، إذ تجعل النماذج البنيات الخفية "جليّة" وواضحة، ولا تمتزج بها. فتشكيلية النموذج هو "الأثر" الكامل للمنظر، أنه مستقل عن البنية المنمجة. وقد كانت هذه الظاهرة واضحة عند أرسطو من قبل، وهي

أن وجود تأرجح بين النموذج المينين (الهيكل واضح للموضوع) والموضوع المينين، بين الموضوع ونموذجه، بين مظهره الملموس ومظهره المجرد، يتأكد كذلك فى البنيوية الحالية. يتعلق الأمر بحقائق الواقعية ومقولاتها إلخ، التى تظل بالضرورة متميزة ومستقلة بعضها عن بعض على غرار القوانين العلمية "المستقلة" بالنسبة إلى الظواهر [الطبيعية].

يشكل تعريف النموذج، باعتباره بنية لها قوانين عملها الخاصة، مقدمة الاستقلالية نفسها، ويؤسس كل "منطق" نوعى وداخلى مبدأ مستقلا للتشكيلية والتحديد الذاتى، كما أن كل نسق (يبدو لنا أن البرهنة على تضامن هذين المفهومين أمر غير مجد)، يشكل هيكلًا وحيدًا يكفى نفسه بنفسه واستبدالًا ذاتيًا (autoparadigmatique) له خاصيات شكلية مستقلة. ويؤدى التماثل مع نظام الأثر الأدبى أو الفلسفى (وفى نظرنا أن الأفكار الأدبية هى آثار أدبية، فصل II) إلى نتائج مطابقة. وكلما تم الحديث، فى مجال البنيات الأدبية والنظرية، عن "الهيكل المستقل" و "الضرورة الوحيدة واللاشخصية" و "الثبات" الدقيق إلخ، تكون المسلمة الجوهرية للاستقلالية - بالمعنى الوظيفى - الذاتى للكلمة - متضمنة وملازمة. غير أن الصعوبة تكمن فى تحديد، بما يكفى من الوضوح، جميع المستويات حيث تبدو الاستقلالية واقعية وإجرائية بالفعل.

ومن البديهي أن مثل هذه البنيات - النماذج قد لا تكون إلا متبادلة - مستقلة، ولا يمكن أن تكون مختلطة ومتماثلة ومتماهية ومندمجة بعضها فى بعض. لنشر إلى بعض الحقائق الواضحة، نون التشديد أكثر مما ينبغى على فكرة "استقلالية القيم" المشهورة المتنازع فيها إلى حد كبير: إن النماذج الأدبية والجمالية - الأدبية - حتى نقتصر على المجال الذى يهمنا - لا تتطابق تمامًا، ولو أنها تتداخل باستمرار، بعبارات أخرى، إن النماذج النظرية المحضنة ملائمة جزئياً للبنات الجمالية الأدبية أو [للبنات] الأدبية. بقطع النظر - وهذا لا تقل أهميته - عن أن كل صنف من النماذج يمكن أن يحصل على عدد كبير من المتغيرات الأكثر تنوعاً والمشروعة و"الصحيحة" تمامًا. وكل

النظريات الجمالية الراهنة (التشكيلية (plastiques) والأدبية إلخ) ليس لها ولا يمكن أن تكون لها صفة الإثبات "العلمي" تبعا للفصل القائم بين علوم الطبيعة والعلوم العقلية والإنسانية. وكان إنجلز (Engels) قد لاحظ من قبل، بخصوص بالزاك (Balzac)، أن أيديولوجيته السياسية (الرجعية) تختلف عن بنياته وأشكاله الجمالية والأدبية التي لها مضمون آخر ودلالة أخرى متناقضان تماما. ونفس الشيء كذلك بالنسبة لبعض الكتاب مثل بودليير (Baudelaire) أو فلوبيير (Flaubert) اللذين، على الرغم من أنهما عاملان من عوامل "التقدم الأدبي"، كانا مع ذلك مناهضين لفكرة التقدم الاجتماعي أو السياسي أو النظري. إذن يختلف بناء النماذج الخاصة باختلافا جوهريا، ولا يمكن أن يكون نموذج فكرة التقدم الأدبي بدوره إلا مستقلا بالنسبة لنموذج الفن للفن مثلا، الذي يشيد به هؤلاء الكتاب أنفسهم إلخ. ومن الواضح أخيرا أنه من الممكن إعداد سلسلة من النماذج المتميزة لكل فكرة أدبية (التقدم والفن للفن والشعر إلخ) وهذا ما يمثل، مع ذلك، ظاهرة مألوفة ومثبتة جيدا.

إن هذا "التخلخل الحر" خاصة بين الفكرة الأدبية والكلمة (وهو تمييز انكشف لنا الآن مداه كليا) هو الذي يكتسب أهمية خاصة تماما، لأنه يوضح وضع الفكرة الأدبية الشفهية كله باعتباره نموذجا، ودون أن يرفض النموذج، بطبيعة الحال، الكلمة التي تمنحه هوية شفعية، يمكن كذلك أن يتحقق ويعمل "وراء" أو "بمعزل" عن الترسيمة الشفهية (التي تعطيه معناها عادة)، وعن ظهور تلك الترسيمة وشيوعها، وغالبا ما يغطي النموذج حقلا دلالياً ومفهومياً أوسع من الكلمة التي "تحدده"، وبالتالي تبقى دائرته المفهومية أبداً أوسع من اللفظة - الرمز المخصصة له.

يمكن بمثل هذا المنظور الاستقلالي فقط أن تتوضح كليا مسألة وجود الترسيمات الشفهية أو عدم وجودها، ومسألة "الاسمية" (nominalisme) وضرورة مظاهر الأفكار الأدبية الاسمية "واعتباطيتها" (فصل II) وإن كان صحيحا أن ظهور فكرة ما يمكن أن يتوقع - بعدة قرون أحيانا - اسمها الخاص الذي سوف يكشف عنه التاريخ ويقره فيما بعد، أليس هذا دليلا أوليا، لكنه جد مقنع عن الطابع المستقل تماماً لهذين

المستويين؟ وقد ذكرنا حالة الطبيعة والباروك والواقعية إلخ، أما الكلاسيكية فهي موضوع إقرار قديم من خلال معانٍ ثابتة تتعلق بجوهر فكرة "الكلاسيكي". غير أن نفس الفكرة بالضبط قد حددتها بشكل مختلف، ولو جزئياً، لفظة ("البساطة النبيلة" (edel Einfalt)، حسب صيغة فينكلمان (Winkelmann)، وحصلت إذن على اسم آخر، وتقضى حقائق أخرى أيضاً لصالح هذا التأكيد: إن فكرة معينة، كيفما كانت (ليس فقط أدبية) قد تمتلك اسمين أو أكثر، وتكشف عن مضمون جد واضح قبل ظهور المفهوم الذى يتطابق معها (فكرة الأصالة مثلاً)، وهناك أفكار لم يتم أو لم يمكن التعبير عن مضمونها أو لزوماتها الأدبية إلا بدلائل لا شفعية تنتمى إلى مجال الفنون التشكيلية، أو إلى الموسيقى (بصيح مثل: الصورة الشعرية (ut pictura poesis) وموسيقى الشعر إلخ). ومن الواضح أن فى جميع هذه الحالات نلاحظ تفاوتاً كبيراً بين الفكرة والكلمة وهما حقيقتان متباعدتان أو منفصلتان على كل حال.

ويمكن أن تثبت صحة هذه الحالة - وهذا لا تقل أهميته - على جميع مستويات النسق الشفهي "للترسيمات" التى تعين الأفكار الأدبية. وسواء كانت فكرة أدبية ما سابقة فى الوجود أولاً، فإنها تسهم، بفعل حصولها على اسم، فى نسقين فرعيين أو ثلاثة أنساق فرعية "مستقلة" كذلك:

١- النسق الفرعى للكلمة التى تحدد إجمالاً الفكرة الأدبية.

٢- النسق الفرعى للكلمة أو الكلمات التى تحدد مجموعة من ثوابت الفكرة الأدبية.

٣- النسق الفرعى للكلمة التى تحدد كل ثابتة على حدة.

يتكون كل اسم من هذه الأسماء من دال ومدلول، ومن محدّد ومحدّد نوعيين وحيدتين مرتبطتين بنفس العلاقة الاصطلاحية والرمزية والاعتباطية وبالتالى "المستقلة" التى تشبه، فى نهاية المطاف، طبيعة الدليل اللسانى، ولا تثير اهتمامنا إلا بقدر ما توضح طابع الاصطلاحية الأدبية الجوهرى: العرفية والتقريبية والمحفوفة بأنواع الالتباس والغموض الكثيرة والحتمية (فصل II).

إن تاريخا نسقيا لظهور المصطلحات الأدبية وتشكلها قد يوضح فيضا من الوقائع من هذا النوع، المشار إليها مع ذلك، أكثر من مرة، بدءا من "فعل الصدفة" فى تاريخ المصطلحية الأدبية. بحيث إن ظهور المصطلحات الأدبية وتشكلها وتطورها ينتج عن بعض الظواهر التلقائية والعرضية و "البدائية" صراحة فى الغالب، وبالتالي لا يمكن مراقبتها بسهولة. وكان الناقد يلاحظ من قبل، وقت المناظرة التى كانت تقابل الكلاسيكيين بالرومانسيين، أن "التجديد أو الرجعية والرومانسية أو الكلاسيكية هى كلمات تنطبق على صيغ معينة" (ف. بونسار Fr. Ponsard) وتنتج بعض الترسيمات - الحديثة خاصة - فقط عن العجائبي والصدفة المحضة (دادا Dada)، وعن ذهاء النقاد (التكعيبية، التوحشية fauvisme)، وعن تلاعب بالكلمات ("الانطباعية مرة أخرى؟، لا، التعبيرية") إلخ. إن التاريخ النادرى (anecdotic) لهذه "المكونات" أشهر من أن نذكر بتفاصيله، غير أن عددا من النتائج تبرز بوضوح: المكونات العرضية، غير الملائمة تقريبا، للمصطلحات الأدبية المشهورة والمنتشرة كثيرا، التى يثبتها الاستعمال لا غير؛ الطابع التبسيطى للترسيمات التى تبرز عنصرا واحدا أو تركزه على حساب خمسة عناصر أو ستة أخرى تم إهمالها؛ قيمتها الاستكشافية المحضة والإجرائية والمواتية لكنها ضرورية، لأن الالتباس سيكون كبيرا جدا لو تم التخلّى عن المعانى القديمة، مضمون التعريفات الموضوعية الشائعة "غير الواضح" والتقريبى، إذن الغامض حتما، وعامة مضمون جميع التعريفات الأخرى، وخاصة الطابع العرفى الشهير للمصطلحات الأدبية المكرسة. فما معنى الحديث والعصرية والحداثة مثلا إن لم تكن أعرافا مصطلحية لتعيين الأنساق النوعية للثوابت والمواقف النظرية؟ إن المنهج الوحيد الذى يمكن من إعطائها مضمونا موضوعيا، هو فك رموز تلك الأنساق من خلال جميع إقراراتها المراقبة كما ينبغى ونمذجتها.

يقتضى الاستقرار الشفهى الذى يفترضه كل عرف مصطلحى علاقة جدلية جديدة بين الفكرة الأدبية والكلمة التى تحددها: أى أن الفكرة الأدبية، وهى تحصل على

تعيين ما، تستقر وتتبلور فى عدد معين من الكلمات الرئيسية، وبهذه الطريقة تتحدد وتتوضح، ومهما بلغ كمونها فإنها تصبح صريحة وواضحة، وهكذا تبدأ فى وجود مفهومي، كما أنها، وهى تتوضح من الوجهة المفهومية تتكثف، ويمكن أن "تبرمج" وتأخذ شكل "بيانات" يمكن لثوابتها أن تنمذج بدورها، غير أن فى نفس الوقت، وهى تحصل على تعيين وتتبلور، فإن تلك الفكرة الأدبية ذاتها تبدأ فى الركود والتحجر والجمود. من هنا يأتى مصدر المقاومة الطبيعية ضد القيد الشفهي الصارم، وضد التصلب المصطلحي العاجز عن التقاط وتحديد الحياة الواقعية للفكرة وتطورها ونموها العضوي. وكثيرة هى المعانى الأصلية والدقيقة فى البداية التى تظهر فيما بعد لازمانية وبالية. وتحدث هذه الظاهرة كذلك فى عصرنا هذا: إن صيغا مثل الطبيعة والرواية الجديدة والمسرح الجديد والنقد الجديد إلخ، لم تعد تعبر بالضبط عن مضمونها الراهن الذى قد تجاوز بكثير معناها الأولى. من هنا تأتى إشارتنا إلى عدم أخذ بعين الاعتبار، من خلال هذا النوع من التعريفات، سوى الإطار والحدود، يعنى نسق الثوابت العامة جدا، يقول لوسيانو أنسيشى (Luciano Anceschi): "ينبغي تقليص كل ما يحمله المصطلح أبعد من التعريف الخالص لحدود حقله، كى تتم المحافظة على حركة حياته نفسها"، هكذا تنزع دينامية الفكرة الداخلية إلى متابعة وجودها المستقل على الرغم من الحواجز الشفهية.

يعتبر إنتاج عدد كبير من الدلالات فى سلسلة مفتوحة نتيجة حتمية للنزوع الثابت نحو التحرر الدلالي. وييسر هذه الحالة كون العديد من الأفكار الجمالية - الأدبية خاضعة لتأويل مجازي واستعارى و "شعري" ("العبقريّة الشعريّة" و "الذوق" و "الطبيعة" إلخ). من هنا يأتى احتمال وقوع "انفجار" دلالي حقيقى تتبعه فوضى فى الإيحاءات المفرطة والطفيلية والمضطربة تماما. حينئذ توشك الاستقلالية أن تأخذ أبعادا قصوى وتضخمية وشاذة تماما. فأمام مثل هذه الحالة - الحد، فإن الحل الوحيد - لوضع الأمور فى نصابها - يكمن فى تصور نموذج افتراضى لجميع الدلالات الممكنة، مماثل للنموذج اللساني فى اللغة التجريدية، الذى يجول جميع الدلالات الخاصة بلحظة تزامنية وينظمها، وهكذا يصبح نموذج الفكرة الأدبية (بجدولة جميع المتغيرات

وجميع الفرضيات الممكنة تخيلها) بناء منسجما تماما، لكنه طوباوى أيضا وشبه رياضى. وتتطابق كذلك استقلالية الكثافة الدلالية اللا محدودة عمليا مع استقلالية التشكيلية الكاملة.

ينتج النظام "المستقل" لنموذج الفكرة الأدبية، فى نفس المستوى، عن سلسلة كاملة من التفاوتات البينة بين المصطلحية الأدبية التى تمثل محور أى نموذج ومختلف مضامينها: الدلالية والتاريخية والبنىوية، وفى جميع هذه الحالات يكون النموذج مرغما على استعمال الدلالات - الثوابت "المنفصلة" أو المستقلة عن المضمون الواقعى أو الخفى أو الواضح بواسطة أشكال معجمية أخرى.

١- فالحالة النمطية القصوى هى عندما يستقر تفاوت دلالى مهم بين الاسم والفكرة الأدبية.

حينئذ لا يوجد أى تطابق أو، على أكثر تقدير، يوجد تطابق مبهم وتقريبى جدا بين الترسيمة الشفهية ومضمونها. ونحن نخطط، نحصل على أنماط الحلول التالية:

(أ) لغة عرفية محضة أو الاعتبارية التامة: وهذه هى حالة كلمة دادا التى، على اعتبار أنها برنامج، لا تعنى أى شىء، لأن "سحر كلمة ما مثل دادا ليست له بالنسبة إلينا أية أهمية" و "دادا لا تعنى شيئا".

(ب) فكرة دون اسم: وهذه هى حالة بعض النصوص والبرامج والمبادئ النظرية - الأدبية التى لم تعد تستعمل أشكالا فنية - أدبية تم الكشف عنها أو تم تكريسها فيما بعد، أو حتى إذا استعملتها فلا تحتفظ تلك الأشكال سوى بالعلاقات العرفية والخارجية المحضة مع ترسيماتها الشفهية: لنورد مثل "مستقبليين دون علمهم بذلك" أو كاندنسكى (Kandinsky) الذى لا يستعمل فى كتاباته النظرية أبدا كلمتى الحديث والطليعة (وهو مع ذلك لم يزل منظرا حديثا وطلايعيا جدا)، أو مثل جميع تيارات الطليعة فى القرن ٢٠ التى لا تستشهد بهذا المفهوم أو حتى مثل نموذج ترسيمة الفن الحديث التى "لم تعد لها أية علاقة مع الكلمات التى تكونها، ولكى ينتمى عمل أدبى

إلى الفن الحديث فلا يحتاج إلى أن يكون حديثا ولا أن يكون من الفن بل حتى أن يكون عملا أدبيا...".

(ج) نفس الفكرة تتخذ أسماء مختلفة: وهى حالة الأدب الذى أصبح على التوالي: قواعد الكتابة (grammatica) والدراسة (studia) والإنسانيات (humaniores) وجمهورية الآداب (république des lettres)، والآداب الجميلة (Belles -Lettres) والآداب (بما فى ذلك المعنى القدحى للكلمة)، والتواصل (communication) والنص إلخ، وهى تعيينات لها مضامين مختلفة جدا. وهذه كذلك هى حالة العصرية (modernisme) التى اختفت لحظة معينة من الأدب الإشباني - الأمريكى لتتحول إلى "الفردانية" (individualisme) وإلى "تجل" حر للأفكار" وإلى "تحليق شعري دون حواجز". وفى القرن ١٨ فإن الفكرتين "الكلاسيكيتين" نظام (ordre) وبساطة (simplicité) تتحددان بكلمات أخرى مختلفة إلخ، ويمكن أن تصنف فى هذا الباب ظاهرة المترادفات والتوريثات (Périphrases) والإطنابات (Paraphrases).

(د) نفس الاسم لأفكار مختلفة: وهى كذلك الحالة ("الكلاسيكية") للعصرية التى لا يمكن أن تتم دراسة دلالتها الواسعة جدا إلا بوساطة ثوابت قابلة للنمذجة، فآية علاقة يمكن أن تكون - نون تقصى الأمور - بين الحديث فى القرنين ١٧ و ١٨ أو القصائد الحديثة (les chants modernes) لماكسيم بوكامب (Maxime Du Camp. 1853) والحديث فى القرن ٢٠؟ فالطليعات كثيرة جدا، من الوجهة الشفهية أيضا: الأدبية والسياسية والاجتماعية والدينية والعسكرية والفلاحية إلخ. من الأكيد أن فى القرن ٢٠ لم يعد ذلك المفهوم يعبر بالضبط عن المعنى الذى كان يملكه فى القرن ١٩، أما فيما يخص لفظة النقد الجديد، فإنها تغطى توجهات جد مختلفة بحيث إن استعمالها لم يعد سوى عرف اصطلاحى محض.

٢ - نلاحظ مراراً، وهذا شئ مميز تماماً، تفاوتاً دلالياً - متسلسلاً زمنياً، شبيهاً بتفاوت المناطق الزمنية (Fuseaux horaires)، بين أفكار أدبية معينة وأسمائها

و "تسمياتها المضبوطة"، بحيث إن الأفكار التى يعبر عنها المعاصرون أو يطالبون بها، تختلف فى الغالب اختلافا كاملا عن الأفكار الراهنة التى تتناول تلك الأفكار ذاتها. لنذكر كذلك بأن العديد من الكلمات قد كان لها فيما مضى مضمون يختلف عن مضمونها الحالى، غير أنها مع ذلك ما زالت تستعمل. إن تاريخ الفكرة الأدبية وتاريخ المفهوم والكلمة اللذين يحددانها ليسا متطابقين أبدا، لأن تطور الدال وتطور المدلول لا يتطابقان، فالحديث الراهن ليس له أية علاقة مباشرة مع الحديث القروسطى، ونفس الشئ بالنسبة للواقعية فى القرن ١٩ التى ليس لها أية علاقة مباشرة مع المحاكاة القديمة. ولا يتبع تاريخ أو "تطور" النظرية الجمالية هو كذلك منحى تاريخ أو "تطور" الفن؛ فكون المرء معاصراً فى الزمان لا يعنى أنه معاصر أيضاً فى مجال الأفكار الأدبية. وينتج عن ذلك ظواهر نمطية من اللاتزامن (désynchronisation) أو من التوقع المزدوج: الأدب يتوقع المصطلح والمصطلح يتوقع الأدب. وتلك هى الحالة - العادية - للبرامج والتجليات الأدبية، وها هو دليل على الاستقلالية الحقيقية: إن العقلية الأدبية أو التوجهات الجمالية أو التيارات الأدبية قد تبرز دائما بكاملها ولو دون مصطلحية دقيقة أو ملائمة.

(أ) يسبق الوعى الأدبى المصطلحية الأدبية، وتسبق الفكرة الأدبية الترسيمة الشفهية، إذ قد تبلورت الحقائق الأدبية قبل أن تحصل على اسم بكثير، فإن ظهر مصطلح الكلاسيكى (Klassik) سنة ١٧٩٧ فى بعض مخطوطات فريدريك شليغل (Fr. Schlegel) التى نشرت سنة ١٩٦٢، ولم يدخل فى اصطلاح النقد - انطلاقا من مصادر أخرى - إلا فى نهاية القرن ١٩، فهل هذا يدل على أن مكونات الكلاسيكى ووجودها وانتشارها رهينة بتلك التواريخ العرضية الصرفة؟ وإن كان لا الكلاسيكيون ولا الكلاسيكيون الجدد (neo-clas-siques)، لا ينسبون لأنفسهم تلك التعيينات، فهل هذا يعنى أن هذين التيارين لم يوجدوا من قبل؟ فى الواقع لا يرجع عهد المصطلحية الأدبية المكرسة كلها، التى لاتزال تستعمل اليوم سوى إلى القرن ١٩، ينبغى ألا نستنتج من ذلك أن من قبل لم يكن هناك سوى الفراغ. إن مصطلح الكلاسيكى

والرومانسى لم يدخل إلى الأدب الصينى إلا فى القرن ١٩، ومع ذلك فهل مثل هاتين الظاهرتين لم تكونا موجودتين سابقاً؟ تسبق جميع سمات **الكلاسيكى والكلاسيكية** ظهور هذين المفهومين وترقى إلى تواريخ مختلفة تبعاً للأدب الذى تنتمى إليه، لكن، مرة أخرى، ينبغى ألا نستنتج لذلك أنهما لم يوجد **فعلاً** فى الزمان والفضاء. وتكثر الملاحظات من هذا النوع: ظهر الوعى الرومانسى قبل ظهور المصطلح بكثير، وفى الأدب الرومانى كان ألكسندر ماسيدونسكى (A. Macedonski) بالفعل رومانسياً قبل أن يتخذ مواقفه النظرية الرومانسية بشكل صريح. وهناك بطبيعة الحال **رمزية وواقعية** وعصرية، بما فى ذلك **تكعيبية** و**دادائية** قبل **حالتها النهائية**. تأتى هذه الأمثلة، وأمثلة أخرى من نفس النوع، لتنفى الأطروحة القائلة إن البداية الاسمية للفكرة تتماهى مع بدايتها التاريخية، وهى أطروحة يتم تقديمها بخصوص "ظهور" **الطليعة** أو، أكثر وضوحاً، بخصوص "تأريخ" بدايتها، رغم أن ترسيماتها الشفهية، لا تفتأ تعين أو من الأحسن، تحدد ظواهر موجودة سابقاً أو خفية أو شائعة. لكن، صحيح أن نموذج الفكرة قد لا يتكون إلا بحصوله على اسم، لأن تماهى الثوابت الاسمى هو وحده الذى يسمح بجمعها النسقى فى نموذج معين.

(ب) **الأسماء الجديدة تحدد حقائق قديمة**. تحدد أولية الحقائق القديمة بالنسبة للترسيمات الشفهية الظاهرة المترابطة للتفاوت الارتجاعى كلمة/فكرة أدبية. وهذه ملاحظة قديمة بل عادية: كان ف. بيكون (Fr. Bacon) يقول فى إحدى إهداءاته لكتابه **محاولات**: "الكلمة جديدة غير أن الشئ قديم". وكان المرء يلاحظ إبان المناظرات حول **الرومانسية**: "إن الرومانسية التطبيقية قد كانت آنذاك قديمة فى أوروبا" وإن "الرومانسين النظريين كانوا حديثى العهد جداً". وهذه ملاحظة مماثلة حول **التعبيرية**: "الكلمة جديدة، لكن المضمون له عمر الفن الأوروبى". وسنتخلى عن الإشارة إلى "كلاسيكية الرومانسين" و"رومانسية الكلاسيكيين"، وهما صيغتان متناقضتان ظاهرياً، غير أن لهما نفس القيمة التوضيحية.

(ج) **كلمات قديمة تحدد حقائق جديدة**. تصبح النقلات الدلالية مهمة بحيث إن المصطلحية القديمة لن تشكل سوى مجرد عرف [اصطلاحى]. إن فن الخطابة

(الجديدة) بدأ يدل انطلاقاً من القرن ١٦ على الفن الشعري، أى الشاعرية (la poésie) وحصلت البلاغة بدورها منذ القرن ١٨ على معنى متحذلق وساخر وأدنى من معناها الأصلي بشكل واضح، وتعادل إعادة الكشف الراهن عن البلاغة القديمة إسناد مضمون جديد "للشاعرية" ولتجديدها. وانتشرت فكرة الجهاد (Croisade)، (فى دائرة أخرى) بعد القرن ١٤ بكثير حتى القرن ١٩، بل حتى القرن ٢٠ بإيحاءات أيديولوجية وسياسية ومجازية معدلة تعديلاً كبيراً، ولم تحتفظ التراجم الراهنة هى كذلك بمعناها الأرسطى القديم. وتشهد ظاهرة السابقة néo (= الكلاسيكية الجديدة والرومانسية الجديدة والواقعية الجديدة والطليعة الجديدة إلخ) على أن العديد من المصطلحات القديمة، من بين أهمها، تنطبق فى الواقع على جميع الآداب وعلى جميع الحقب، بعيداً عن كل الحواجز المتسلسلة زمنياً. فتمتلك الرومانسية أو الواقعية أو العصرية، داخل أدب فتى، دلالات أخرى تختلف عن دلالاتها فى الآداب الكبرى التى أقرت تلك المصطلحات.

(د) أسماء قديمة ذات إيحاءات جديدة تحدد حقائق قديمة. إن كل الدراسات الحالية فى القصيدة الرعوية (églogue) والجنس الرعوى (Genre pastoral) والملحمة وعدة مظاهر أدبية أخرى ذات طابع تاريخى، تستعمل فى الواقع نماذج نظرية معدة حديثاً منطبقة استعادياً على أجناس "مفقودة". ويدهى أن التجربة الأدبية الراهنة بعيدة تماماً عن الروح "الرعوية" التى يعاد تشكيلها، بطريقة أو بأخرى، على مستوى الوعى النظرى فى عصرنا. فالجهد الخيالى والفلسفى والتاريخى المبذول بهذه المناسبة يسعى إلى تقليص التفاوت والفجوة التاريخية بين العصور، غير أن "الاستقلالية" تظل مع ذلك واقعية، فضلاً عن ذلك فإن هذا التخلخل وحده هو الذى يجعل تنوع التأويلات المتتابعة فى النقد وتاريخ الأدب ليس ممكناً فحسب، بل مشروعاً كذلك.

٢ - توضح كل هذه التفاوتات الدلالية كذلك عدم كفاية الفكرة الأدبية من وجهة نظرية - تطبيق، أى تعريف أدبى/تاريخ أدبى. وتنطوى التعريفات الأدبية إزاء حقيقة الأدب التاريخية - وهذا دون استثناء - على عامل متغير من عدم الالتحام وعدم

الملازمة، إذن من الاستقلالية ضمناً، فالفكرة الأدبية تخضع لانسجامها ودقتها الخاصين، إنها لا "تلتصق" أبداً بظلال حقبة أدبية أو بمجموعة من النصوص الأدبية، أو حتى بنص أدبي واحد التصاقاً تاماً، بل هناك دائماً انقطاع واختلاف حتمي بين هذه المستويات. من هنا تأتي نسبية جميع التعريفات الأدبية، واستحالة وجود صيغة دقيقة وجبرية (algébrique) يمكنها أن توحد تشكيلة الأدب المتعددة المعاني والظاهراتية الواسعة، وتقتضي كل فكرة أدبية مفاجآت واستثناءات وظواهر يتعذر تبسيطها، ينبغي أخذها بعين الاعتبار كما هي، لأن من غير الممكن مطابقة "نموذج" أدبي ما بأكثر مما يقدم هو ذاته، أو بأكثر مما يمكن أن يحققه. وقد تم القيام مراراً بملاحظات في هذا المعنى، وبالأحرى بمنظور تشككي (Sceptique).

إننا ننطلق صراحة من فرضية الفصل بين المستوى النظري والتطبيقي في الأدب، مع رفضنا مقدماً الاستسلام للفشل، لأننا قد أبینا منذ البداية كل مبالغة وكل توهم، وما دامت دراسة الأدب النظرية مجبرة بالضرورة على الاستناد إلى مجموعة من المقولات النقدية المعممة بواسطة بنيتها المقولية ذاتها، فإننا سنتحمل ضمناً جميع النتائج: وجود نصوص أو أعمال أدبية يتعذر تبسيطها إلى مفاهيم دقيقة، صعوبة اختزال تنوع الظواهر إلى وحدة مصطلحية، خطر المقولات العامة، التحول المستمر لمحتوى المفهوم ودلالاته بظهور أعمال أدبية جديدة، مخاطرة تبسيط ما بصيغ رئيسية وتخطيط الحدس النقدي وإفساده باستعمال لغة نقدية عرفية محضة، تجزئة الأعمال الأدبية الموحدة التي تعرف عبر الزمن عدة أساليب يمكن ردها إلى أفكار/نماذج مختلفة، التجريد المفرط لصورة الأدب الظاهراتية إلخ.

إن جميع هذه الاعتراضات تعوق أي نقد "أدبي"، غير أن برنامجنا لا يتماهى مع برنامج "النقد الأدبي" الذي يكون موضوعه، قبل كل شيء، وحدة العمل الأدبي وشخصيته اللتين لا يمكن اختزالهما. فمما لا شك فيه أن مفهوم العجائبي يتلاشى في أعمال أدبية معينة، وكل مفهوم أدبي يقلص مجاله ويتجزأ ويتفرد: أي بقدر ما تكثر الأعمال الأدبية، تكثر "المقولات" وبالتالي تنوعات "العجائبي". بيد أن نقد الأفكار الأدبية يرسم مساراً متعارضاً تماماً: إنه ينطلق من العارض الذي يشكله العمل

الأدبي ليبلغ مستوى النموذج النظرى لجميع الأعمال من هذا النمط، وتتكون، بين المفهوم القبلى المجرد والواقعية الملموسة، الفكرة الأدبية فى فضاء بسيط: أى أنها لا تستعيد بواسطة الاستقراء سوى العناصر الضرورية بالنسبة لها لتصبح وظيفية وتمثيلية لمقولة نظرية - أدبية واحدة.

وبتجاوز "أنموذج" (gabarit) التقصى والاندماج الملموس هذا، لن تمثل الحقيقة الأدبية بالنسبة لهما أى تحد، ويمكن أن تبقى ظاهراتية الأدب أبعد تماما من المفهوم (بوفرة الظواهر) أو دونه (بعدم كفاية الظواهر)، من غير أن تتضرر فيه صلاحية بناء النموذج بسبب ذلك. يتعلق الأمر هنا، طبعاً، بأفكار موثقة توثيقاً صحيحاً ومتفصلة تمفصلاً جيداً يمكنها توضيح "منطقها" الداخلى الجلى. ومع ذلك، يمكن للبرهنة ألا تهتم بالاستثناءات أو الثغرات، إلا أنه لو تم العزم على استيفاء التعريف وإثبات صحته تبعاً لجميع مظاهر "الحضور" أو "الغياب" المنحصرة بهاجس جميع الأعمال القابلة للتماهى والخاضعة لتعريف - مستعار "ينشأ باستمرار وهو يكشف عن نفسه بنفسه بشكل تام"، لما تم بناء أى شىء أبداً، حينئذ قد ينبغى التخلّى عن كل مجهود لتنسيق الأدب، وفى هذه الحالة تنسيق الأفكار الأدبية، وتعميمه "وتنظيره" ونمذجته.

ويمكن متابعة نمط التفاوت هذا بين النظرية والتطبيق على ثلاثة مستويات متميزة:

١- لنتذكر الظاهرة المدققة جيداً على مر التاريخ للجدول التقويمى الثلاثى لنفس الفكرة الأدبية (فصل III) الذى يقتضى بالضرورة تقسيمات وتقطيعات مختلفة (تتطابق مع التعريفات والنماذج النظرية المختلفة) لنفس الحقب التاريخية. فهل يعتبر القرن ١٧ الذى يؤخذ كوحدة تحقيقية فى التاريخ الأدبى، "كلاسيكياً" أو "باروكياً"؟ إن هاتين "الترسيمتين" يمكن أن تنطبقا، بنسب متغيرة، على مظاهر أدبية مختلفة فى مختلف الآداب الأوروبية. وما قد سماه بول هازار (Paul Hazard) "أزمة الضمير الأوروبى" وهى حقبة محددة اصطلاحياً جداً بسنوات ١٦٨٠ - ١٧١٥ تشتمل فى الواقع على عدد كبير من النماذج النظرية (الدينية والفلسفية والأخلاقية والأيدىولوجية والأدبية إلخ)

معظمها غير متجانس تماماً، إذن مستقل. ويمكن ملاحظة، على جميع المستويات، وجود العناصر "القديمة" و"الحديثة" و"العقلانية" و"اللاعقلانية". وكانت ظاهرة الفوضى والغموض والتناقض فى التعريفات الإجمالية المحددة فى القرن ١٨ بارزة جداً كذلك حوالى نهاية القرن، خلال حقبة التحول والتداخل المسماة اتفاقاً كذلك ما قبل الرومانسية (préromantisme). فكيف يمكن تصنيف هذا العصر: هل هو عصر "الحساسية" (sensibilité) أو عصر "كلاسيكى جديد" أو "ماقبل رومانسى"؟ فى الحقيقة أن جميع هذه الصيغ مقبولة فى أن واحد بقدر ما تعين ظواهر نوعية ومتميزة ومعاصرة وتحدها من الوجهة المتسلسلة زمنياً وليس من الوجهة الروحية أو النظرية أو الأدبية أو الأخلاقية، ومن الممكن فى نفس القضاء التاريخى تعيين ثلاثة نماذج أو أربعة مستقلة ومتناقضة لها مسارات وتسلسلات زمنية وأنظمة مختلفة اختلافها كاملاً. إذن توجد بنيات ثابتة و"متراكبة" تماماً، ولو تظل اعتبارية من وجهة التاريخ الأدبى، فالقضاء التاريخى يمكن إذن أن تسيطر عليه وتؤطره مقولات عبر تاريخية: نظرية وأسلوبية وسردية (من خلال نمط استدلالات جان روسيه (Jean Rousset) فى كتابه النرجسية الروائية، محاولة فى ضمير المتكلم فى الرواية، ١٩٧٣، إلخ. من هنا يأتى الخطأ الكبير لبعض "التحقيقات" الانتقائية والمتناقضة التى لا يمكن أن يكون معلمها القار سوى ثبات فكرة - نموذج واحدة. ولا يراعى كل نموذج، وهذا بديهى، سوى "تحقيقه" الخاص به وهو الوحيد الذى يخضع له، لأن تأطيره ليس متسلسلاً زمنياً بل موضعياً. إذن ينبغى أن يقسم تاريخ الأدب والأفكار إلى خانات بقدر الأفكار - النماذج القابلة للتماهى والفحص على جميع مستويات تسلسلها الزمنى فى شكل لا متغيرات مسماة ومنصصة (textualisés) ومنظرة.

(ب) قد تبدو العلاقة الموجودة بين صيغة أدبية معينة ومجموعة من الأعمال التى تميزها نفس الصيغة فى بعض الأحوال، غير ملائمة بالنسبة للصيغة الأدبية كما بالنسبة للأعمال المعينة، ولا تتطابق الروح أو الأسلوب الأدبى الكلاسيكى مع

كلاسيكية الفنون التشكيلية، فهو بالعكس مقبول على شكل كلاسيكية جديدة فى تلك الفنون.

إن التعريفات والتعارضات الأيديولوجية (الكلاسيكية/الباروك/الرومانسية) حاسمة دائماً تنظيرياً أكثر منها تطبيقياً، لأن التكافؤ بين الأعمال [الأدبية] العينية، حتى المتقاربة التى تنتمى إلى نفس "التيار" أو نفس "الأسلوب" والتعريفات الأدبية الخاصة، ليس إلا تكافؤاً تقريبياً وفى نهاية المطاف غير نوعى ومحدد. ومن الواضح جداً (وهذا تحصيل حاصل بالذات) أن الأعمال الأدبية الكبيرة تنزع إلى تجاوز الإطارات التى يتم احتجازها فيها وإلى تحطيمها، ولا يكون "التنظير" (وبالتالى النمذجة) ممكنين إلا مابعدياً (a posteriori)، على مستوى تعميمى مختلف جداً، ويظل دائماً خارجاً عن شخصية العمل الأدبى "الوحيدة". إن تعيين الثوابت يذلل هذه الصعوبة، لكن ليس إلا مقابل حذف عدة اختلافات نوعية وأصلية واستئصالها، وما يتغير، فى الواقع، ليس الإبداع، بل الجمالية وزاوية الإدراك النظرى، فالنماذج تختلف، غير أن العمل الأدبى يظل دائماً هو هو تحتجزه صيغته المنعزلة. ويصبح التفاوت أوضح كذلك فى حالة الأعمال الأدبية المركبة وذات إسهام مزدوج: "كلاسيكية" و"رومانسية" أو "واقعية" و"رمزية". ففى هذه الحالة يتنازع نموذجان متميزان نفس العمل الأدبى أو نفس المجموعة من الأعمال من خلال تعيين مصطلحي مزدوج.

(ج) يمكن معاينة استقلال النموذج النظرى بخصوص النص فى حالة عمل أدبى واحد أو فى حالة مؤلف واحد. وهذا مثال - متواتر - عن التناقض بين البرنامج وإنجازه، بين البيان (manifeste) والإبداع بمعناه الخاص، ومثال عن البعد الداخلى الذى يفصل بين أفكار مؤلف معين وإنجازاته. فى هذه الحالات يسبق النموذج النظرى (المجسد مقدماً فى اعترافات ومقدمات ومقابلات [صحفية] إلخ) العمل الأدبى أو يتجاوزه بوضوح. وغالباً ما تكون المقدمات المشتملة على أفكار خصبة وذات أهمية فائقة متبوعة بنصوص ضعيفة ومتناقضة، ويكون البرنامج النظرى على العموم أكثر ثورية وأكثر فعالية وأكثر وضوحاً وأكثر صفاء من العمل المبرمج (والطليعة مثال واضح

على ذلك)، أو بالعكس يكون أكثر تحفظا وأكثر محافظة. وغالبا ما تصبح الانشغالات المذهبية في أيام الشباب مهمة أو معدلة أو مرفوضة في آخر الحياة، ويوضح هذه الوضعية تواتر البيانات، من حيث هي جنس مستقل له دلالة غائية الذات (autotélique) بشكل استثنائي أو رئيسي، فـ"من السهل جدا أن يكون المرء كلاسيكيا في مجال النقد الأدبي منه في مجال الإبداع الفني" (ت. س. إليوت). ونلاحظ تواترات بين الشاعرى والشعر عند برشت (Brecht) كما عند كتاب آخرين. إن المقاومة التى يبديها الكتاب ضد هذه الترسيمات النهائية تعكس نفس الاتجاه ، وكان ملازميه يجيب عن التحقيق الأدبي الذى يقوم به جول هوريه (Jules Huret) : "إنى أمقت المدارس". "إن المدارس حماقة" كما يقول مورياس (Moréas) الذى وصل إلى هذا اليقين بعد أن أسس منها مدرستين أو ثلاث مدارس ("رمزية" و "رومانية")، وكان الشاعر الرومانى ماسيدونسكى (Macedon-ski) بدوره يقول: "فى نظرى أن ما هو جميل يظل جميلا كيفما كان الاسم الذى نطلقه عليه: الرمزية أو الحداثة أو ما بعد الرفائيلية (préraphaélisme) أو شىء آخر". وهذه حركة انعكاسية عامة تقريبا: أى أن الشخصيات الأدبية الأصلية مiale إلى رفض المصطلحية القديمة ، أو إلى ابتكار أخرى جديدة وغير أصيلة تناسبهم دون سواها، وها هى خلاصة الاستقلالية المقبولة عموما: ينبغى ألا تتطابق الأعمال الأدبية مع المقولات الأدبية التى يكون وجودها مختلفا ومصطنعا .

٤- تلفت جميع هذه التفاوتات الانتباه من جديد إلى مسألة أساسية قد تم استشفافها منذ مرحلة بناء النموذج (فصل ٧ ، ٢ ، ٣) وهى علاقة نموذج/ نص التى تتمتع هى أيضا بنفس الاستقلالية النسبية ، ولأن النموذج منفصل عن الحقيقة التجريبية وخاضع فقط لمقارنات وعلاقات دائمة، يحافظ على روابط نوعية من الاستقلال، مع النصوص المنمذجة، يمكن تسميتها التشاكل الهرمنوطيقى (Isomorphisme hérménéutique) ، لأن هذه العلاقات و"القانون" الذى ينظمها (وهو قانون ناتج عن دراسة النصوص الخاضعة للنمذجة) تتماثل تماثلا دقيقا مع المبدأ المقوم للنموذج، فى حين أن النموذج المبني بهذا الشكل يلقي ظلال مخططة الرئيسى

على الحالة النصية المتشاكلة. فنظرية النموذج الراهنة صريحة تماما فى هذا الصدد، إننا نجد أنفسنا أمام بنيتين متشاكلتين أولاهما (= النموذج) هى مخطط مبسط وعلى مستوى مصغر من البنية الواقعية (= النصية).

ونحن نبحث فى هذا الحالة المتشاكلة عن قرب سنأخذ بعين الاعتبار ثلاثة عناصر نوعية:

(أ) يعكس النموذج القوانين التى تقود الموضوع أو المادة المنمذجة ونزوعهما واتجاه تطورهما.

(ب) يتطابق النموذج مع كل مرحلة وكل جزء وكل علاقة يتماهى معها.

(ج) "يرمز" النموذج "ويدل" على ما يمكن أن تعبر عنه النصوص المعبرة، فنموذج الحديث مثلا، لا يستخلص الدلالات الخفية للنصوص المعترف بها من حيث هى نصوص "حديثة".

إن كل نموذج نتيجة لهذا التقارب الثلاثى الذى يلجأ إلى ترميزات (Symbolisations) وتعميمات متوالية، وهى نفس العلاقة الموجودة بين الحديث (التجريبي) والحدث (النظرية) حيث تعبر فيها اللاحقة (Isme) عن التجريد والوعى والبرمجة"، وهى حالة تماثل حالة كل حركة أدبية "متموضعة" من الوجهة التاريخية.

يحق لنا وفق هذه الشروط أن نتحدث عن حديث (moderne) عرضى وغير محتمل ومتداخل فى النصوص، بواسطة تعيين واضح للحدود بين نظام الأفكار (ordo Idearum) ونظام الأدب (ordo rerum litterarum)، وهنا يحدث من جديد الاختلاف بين النموذج اللامتغير لنص معين والمتغيرات التى تحينه (فى النص)، إذ "ليس هناك ارتباط مباشر بين تاريخ الأفكار الأدبية والأشكال التى تظهر عليها.

لقد توصلنا فى نهاية بحث استقرائى تناول ٢٩ فكرة أدبية، تفرغنا لها فى كتاب قاموس الأفكار الأدبية ١ (١٩٧٣)، إلى نفس النتيجة التجريبية أولا، والنظرية بعد ذلك، ولم نلاحظ أية علاقة مباشرة بين نموذج فكرة أدبية معينة والنصوص الأيديولوجية

المخصصة للتعبير عنها، وإنما تقاربات وتباعدات وعلاقات نقص أو سمو وليس علاقات تمامه أبداً.

والحق أن التأطير أو التأويل التاريخي - النقدي سيصبح مستحيلاً دون هذه الاستقلالية المهمة لحرية "المستنسخ" أو موضع (Topos) الوعي التاريخي القادر على التحليق - على علو جد مرتفع غالباً - فوق النصوص . من ثم يمكن للنصوص وعليها أن تتحمل كل شيء، حتى التعريفات الشخصية جداً والتركيبات الجزئية والتعميمات المفرطة والمضنية والتماهيات الخاطئة ، بل التعسفية إلخ ، وهذا يتم بكل حسن نية ، لأن "المستنسخ" أو الموضع (Topos) يعمل ويندمج حسب ديناميته الداخلية التي لا تخضع سوى لمقتضياته الخاصة ، أما في حالة العكس فستكون الاستعدادات والاستذكارات (rétrospectives) التاريخية الكبرى و "إعدادات الكشف" مستحيلة تقريباً". وإن استحوذ على الناقد مثلاً مستنسخ، فكرة الكلاسيكي لن يقع حيث كان ، سوى على أفكار كلاسيكية، لأن لعبة راشيل (Rachel) المشهورة في نظر معجب معاصر بها، "تعيدك فوراً إلى العصور القديمة الصرفة". ومن البديهي أن المستنسخ قد يتحرك في أى اتجاه، هكذا، فتحي برانجر (Béranger) له كل الحظوظ بأن يصبح "كلاسيكياً" و "إغريقياً" (حسب سانت بوف (Sainte-Beuve) مثل ج. توبرسيانو (G. Topîrceanu) في الأدب الرومانى (حسب م. راليا (M. Ralea) من جهة أخرى.

ها هو دليل جديد على ما نقدمه: قلما نقرأ النصوص دون أحكام مسبقة ودون آراء مسبقة ودون مخططات ذهنية مقيدة، أو، وهذه حالة موحية أكثر، في برهنة معينة أو مناظرة ما أو مجادلة ما إلخ ، حيث المقصود فرض مبدأ أدبي بأى ثمن، يعنى فرض نموذج معين لا تقوم النصوص، بمعناها الخاص، سوى بدور أقل أهمية أو لا تأخذ أى دور، فيتم إثبات نظرية معينة رسمياً بطريقة وثوقية، ولا يفتح أبداً ملف الحجج تقريباً. وخلال حقبة الصراع بين القدماء والمحدثين المشهور لم يكن لا المعجبون بهوميروس ولا

خصومه يقرأونه ، لأن الإغريقية لا تُقرأ (Graecum est, non legitur) وكان الجدل - القديم جدا - معزولا عن أصوله الواقعية تماما، فكان هوميروس قد أصبح مجرد رمز وميث ومستنسخ محض ، ونموذج مستحسن أو غير مرغوب فيه حسب الظروف، وبقيت الوضعية على حالها خلال القرن ١٨: "إننا نتنازع فى جدارة القدماء ، غير أننا نقرأ لهم أقل من أى وقت مضى" ، فنحن إزاء فريقين متعارضين يفصلهما حاجز فاصل: أى أن الكلاسيكيين لا يعرفون الأدب الحديث والمحدثين لا يعرفون الأدب الإغريقى - اللاتينى، لأنهما محيطان نظريان معزولان، وكان النزاع يدور بشكل مجرد ونظرى محض، وبعيدا تماما عن واقعية الأحداث الأدبية المتنازع فيها أو عن تواترها أو نوعيتها على مستوى تناقض جوهرى لا حل له مبدئيا، وإلى جانب هذا التفاوت النظرى (النموذج / النص) هناك "الخط" المستمر بين النصوص: أجزاء "حديثه" مدمجة فى بنيات كلاسيكية، والعكس بالعكس، ونلاحظ كذلك الحضور المتكرر للأجزاء النظرية "الحديثة" فى النصوص التى تعالج مسائل مختلفة تماما، فهو تركيب هجين لكنه ممكن مع ذلك.

هـ- تتميز العلاقة الجوهرية بين النماذج بنفس الاستكفاء الذاتى (autarcie) بمعنى أن كل نموذج يميل إلى الانعزال عن كل النماذج الأخرى، وأن ينفصل وينفرد عنها، وأن يعيش وجودا - على المستوى الشكلى والبنىوى - محددا بوضوح. من هنا تأتى استقلاليته الكبيرة ولا امتثاليته تجاه "أشباهه" الأقربين، وليس المقصود (كما سنرى فى الفصل اللاحق) إنكار السببية والتوافق التاريخى، بل لا يمكن فهم إوالية النموذج لو لم يتم الإقرار بقدرتها على التخلص من كل ضغط خارج عن مبدئها المقوم (الاتصالات والتأثيرات إلخ) ، لأن الاندماج فى التاريخ ممكن تماما مثل الوجود خارج ضغوطه المباشرة والآلية (mécaniques) إن إوالية الموضة باعتبارها ظاهرة نفسية - اجتماعية تكون وتظل مستقلة عن "منطق" الموضة وقوانينها الاقتصادية، ويمكن أن

نقول نفس الشيء عن نموذج فكرة الحديث، إذ يمكنه أن ينعزل عن السياق الذي تعمل فيه عدة نماذج أخرى يتعايش معها بشكل موازٍ أو متوافق.

يتجلى هذا الغياب الكامل للارتباط بين النماذج التطبيقية والنماذج النظرية (بين الحقائق والصور (Simulacres) بتعارض من نوع: نهضة = حقبة تاريخية/ نهضة = مفهوم تاريخي) وبين النماذج النظرية بمعناها الخاص كذلك، لنذكر ببعض الوقائع الأكيدة: يتعايش في القرن ١٧ النسق الكلاسيكي (قواعد - عقائد - محاكاة) مع "شيء ما غير محدد" ومع العبقرية والحرية إلخ. وصرح برنيني (Bernini) الذي كان "حديثاً" جداً في عمله الأدبي - بالمفهوم "الباروكي" للمصطلح والعصر - علانية برأيه لصالح "الكلاسيكيين" مشيداً بدراسة العصور القديمة، ومن المعروف أن حوار صمّ حقيقياً كان يجرى بين الكلاسيكيين والرومانسيين، غير أن في نفس الوقت كان للعديد من الرومانسيين حنين إلى الكلاسيكية، من هنا يأتى تراكم بنيتين نظريتين متعارضتين تعارضا تاما، ويفسر هذه الظاهرة العدد الكبير من "التناقضات" والتناقضات التي ظهرت طوال العصور، من نوع "اختلال القرن ١٧ الفرنسي" (L'envers du grand siècle) أو وجود مظاهر نظرية متناقضة في عمل نفس المؤلف الواحد، ولأن كل نموذج يقوده "منطقه" الخاص به فإنه يستمر في وجوده النظرى المستقل رغم مختلف عوارض مساره، بخلاف النص الذى يظل غالبا غير مبال أو يصبح أحيانا متمردا، بل عدوانياً بصراحة ، فالطبقات الاجتماعية القوية مثلاً قد يكون لها نسق من الموضة ضعيف وبسيط جداً والعكس بالعكس، والشيء المهيمن أساساً هو فقط المستنسخ المحض الذى يُتداول بفضل طاقته الملزمة. إن الصورة المثالية لليونان القديمة التى تكونت بطريقة مبهمه بل تعسفية تحت تأثير فنكلمان (winckelmann) و "تجار العاديات" (anti - quaires) ، فى القرن ١٨، تثير خيبة أمل شديدة عندما تتم مقابلتها بالحقبة المعاصرة: "أين جمال هذه اليونان الممجة كثيرا ؟ أين فضاؤها المذهب الشفاف ؟ كما قال لامارتين خائبا وكان متشعبا تشبعا قويا بالتذكر النظرى الكُتبى (Livresque) ، وما

سبب التعارض الدائم (من نفس الطبيعة) بين "الذوق" و"الأفكار الأدبية"؟ لأن هذين النسقين يمكن أن يتأكدا ويتطورا في اتجاهات مختلفة تماما داخل نفس الوعي الأدبي الواحد، وأن النظريات هي على العموم صارمة وثابتة ومحافضة، في حين أن الأنواق تتطور وتبدو مرنة أكثر. هكذا تتضح التناقضات والتعارضات التي يبيدها مثلا أولئك الذين لا يحبذون الأدب الذي "يلذ" لهم بالفعل و"يتذقونه" بل الأدب فقط الذي يجب (نظريا ومبدئيا وعقليا) أن يلذ لهم، وهذا هو الموقف الذي يميز النقد الوثوقي (dogmatique)، فقد يتم الثناء على فرجيل (Virgile) في بعض النصوص، في حين أن الإنيادة (Enéide) قد تعاب أحيانا في المجادلات الكلاسيكية المضادة (anticlassiques) لنفس المؤلفين، وانظروا حالة فولتير (Voltaire) مثلا.

وقد يمكن أن نكتب دراسة بكاملها عن الصراعات التي جرت بين مختلف أنماط "الثورات" (السياسية والأيدولوجية والأدبية إلخ) التي كانت مساراتها مختلفة تماما، إن لم تكن متعارضة، فمن المعروف، أن في فرنسا قبل سنة ١٨٤٨ كان الكلاسيكيون "ليبراليين"، في حين كان الرومانسيون "ملكين"، ولكي يكون المرء "حديثا" في الأدب لا يستلزم بالضرورة أن يكون له موقف راديكالي في السياسة. إن تحليلاً لمطبوعات فرنسية عنوانه "الطليعة"، يشير إلى ٩٩ مطبوعة تقدمية ضد ٢٤ محافظة و٤ محايدة، وكان هناك مجلات "يمينية" تتبنى مع ذلك، على الصعيد الجمالي، مواقف تقدمية، على سبيل المثال : (Verbi gracia) ، كمونجوا (Monjoie) مثلا، وعموما قلما كانت المجلات "الحداثية" (modernistes) التي كانت تصدر حوالي سنة ١٩١٣ تعبر عن الحاجة إلى ثورة اجتماعية في المجال السياسي، وهذا لا يعنى أن تلك الثورة التي تعبر عنها وسائل صحفية أخرى لم تكن مشروعة تماما، فـ "القطيعة" الأيديولوجية للواقعية الجديدة الإيطالية مع الفاشية قد سبقت "القطيعة" الفعالة والسياسية التي لم تحدث إلا بعد سنة ١٩٤٥، يستخلص من ذلك أن إوالية النموذج الذاتية تقتضى انفصالا عن جميع النماذج الأخرى وقطيعة معها، بواسطة رفض متبادل وعدواني لكل اصطفائية (éclectisme)؛ إذ من المستحيل تركيب أو ربط نسقين أو عدة أنساق تبقى دائما خارجية

ومنفصلة بحاجز فاصل، ولا يمكن إضافة عناصر "كلاسيكية" إلى نص "حديث"، ويرجع عهد هذه الملاحظة التالية إلى القرن ١٧، يقول نويمي هيب (Noómi Hepp) :
"لكن خاصية المترجم تتعارض مع خاصية المؤلف، والأجزاء القديمة المتلائمة إذن مع الحديث لا يمكن أن تكون سوى كل غريب وهيك وهى ورهيب إن صح قولى"، وهذه حقيقة لا تقبل الجدل.

٦ - تكتسى استقلالية النموذج كذلك مظهراً كمياً لا يمكن إهماله على الإطلاق، خاصة من الوجهة الوظيفية ، لأن تكوين النموذج واشتغاله لا يتوقفان على عدد النصوص والشواهد والأعمال الأدبية التى توضح وجوده أو تثبته، أو على تواترها الإحصائى. إنها ليست علاقة تناسبية تربط هذين المستويين، لكنها علاقة ترابط لا غير، ومن وجهة النظر هذه، أن يكون المرء من الأغلبية أو الأقلية (العقلانية أو الروح "الإباحية" (L'esprit libertin) مهيمنا أو متساهلا بالكاد (الحديث فى العصر الوسيط) فهذا لم تعد له أهمية، ونفس الشئ بالنسبة لرواج هذه المفاهيم وشيوعها وحظوتها ونجاحها إلخ؛ إذ المهم هى القدرة على الاستدلال دائماً وفى أى مكان، على حقيقة بنية متمفصلة ومفردة وعنيدة، إن فكرة "النهضة" تتابع طريقها دون اعتبار للعوامل التى تتجاهلها أو تفندھا أو توافق عليها أثناء طريقها. ويمكن للنموذج كذلك أن يشتغل على كل مستوى من مستوياته وكل تمفصل من تمفصلاته، من خلال استشهاد واحد أو نص واحد منفصل عن السياقات المتنوعة جداً، تماماً كتاريخ الأفكار الذى يكون شغله الشاغل هو ربط خيوط شبكة أيديولوجية معينة رأساً لرأس وتوضيح اتصالياتها الملزمة والمثالية" وليس تردد هذه الشبكة أو اتصالياتها المستمرة والمؤكد نصياً. فقد تحقق نموذج العقلانية والمحاكاة بنفس الطريقة بواسطة منهجية خاصة للشواهد الانتقائية والمثالية ، ومن الواضح أن النقد البنيوى الحالى يعمل على النحو ذاته: فليست نسبة تردد مصطلح معين هى الحاسمة، بل نسبة تداخله، وبإدماج مصطلح ما - ولو كان نادراً أو منعزلاً - فى نسق معين يصبح ماثلاً ومعبراً بالنسبة لمجموعة كاملة من العلاقات البنيوية.

٧ - إن الانفصال الجذري نموذج واقعي / نموذج مثالي (وهما ترسيمتان وبناءان مستقلان تماما، ولو أن النموذج "المثالي" يمكنه - في بعض الظروف - أن يقوم بدور استكشافي وتوجيهي وتوضيحي لصالح النموذج "الواقعي")، يستمد هو أيضا من تعريف النموذج ومن طبيعته الذاتية (فصل 3,٧)، لأن النموذج "الواقعي" بناء وظيفي موثق ومدقق في النصوص، وهذه هي حالة جميع النماذج العملية والمدركة بوضوح للأفكار الأدبية، والنموذج المثالي هو انعكاس محض وقام ومطلق لذلك النموذج الذي يتغلب على مقاومات اللزومات "الواقعية" وثغراتها واستغلاقاتها، والانتقال من مستوى إلى آخر هو مع ذلك مدرج في "منطق" النموذج الداخلي، ويفرض عليه هذا المنطق أشكال التحقق والاشتغال الخالصة والكاملة جدا دائما. وبهذا المعنى فقط يمكن الحديث - في نظرنا - عن مظهر "نموذجي" و"معياري" محتمل للنموذج: أي نموذج مستتبط ومكون، له "مردود أقصى"، فيتطابق في هذه الحالة ميله الاستكشافي مع تنقية النموذج من العناصر التابعة والغريبة والشاذة التي تفسده، وهي عملية تقدم تماثلات مع شبهه - "تجميل" ("quasi - esthétisation") للنموذج، وضمنيا للفكرة الأدبية المنمذجة. يمكن على هذا المستوى أيضا الحديث - توسعا - عن قانون مستعار "لتجميل" الأفكار الأدبية التدريجي بواسطة النماذج "المثالية".

الفصل التاسع

النموذج والتاريخ

لا شك أن الفصل الأكثر صعوبة في هذا "النسق" النقدي يتعلق بالروابط الموجودة بين "النموذج" و"التاريخ"، وهما حقيقتان يربطهما توتر جدلي لا يمكن إنكاره، ذلك أن النموذج يقتضى تزامنية، ونسقا من الثوابت وتواترا ودائرية وإجراء نمطيا، أما التاريخ فيفترض، بالعكس، تسلسلا وتطورا وتفردا وتحديدا ومنظورا وتحليلاً تعاقبيا دقيقا، والحق أن الأفكار، بما فيها الأفكار الأدبية، قد لا يتم التفكير فيها خارج الزمن، ولا يمكن إخراجها من "التاريخ" لأنها في واقع الأمر ظواهر "تاريخية" مثل جميع إنتاجات الفكر. غير أننا، في نفس الوقت، لا نستطيع أن ننكر ما للأفكار، بالمفاهيم الموضحة أعلاه، من استقلال نسبي ونوعى. من هنا تأتي صعوبة التوفيق بين هذين المستويين بصيانتهم من التبسيطات المفرطة والتركيبات الخاطئة ومن الاصطفائية. إن تاريخية (Historicité) النموذج حقيقة لاجدال فيها، وفي نظرنا يكمن الاختلاف بالنسبة للحلول المقترحة فقط في مماهة المستويات، أى مماهة مستويات التاريخية الأخرى الخاصة بنماذج الأفكار الأدبية، ويجتاز تكامل النماذج فى التاريخ، وضمنيا، نمذجة المنظور التاريخي المستمرة والمتتابعة - وهو توافق لا ينبغى إغفاله أبدا - عددا من المراحل النظرية والمنهجية التى تستمد أصلها من نسق نقد الأفكار الأدبية:

١- تتطابق استقلالية النموذج النسبية مع تاريخيته وتحديده النسبي بشكل تناظرى وضرورى، لأن استقلاله النسبي تؤكد قبل كل شىء تاريخيته. إن وضع الشروط التاريخية للأفكار، وعموما للإبداعات الروحية ليس وضعا آليا أبدا، فقد كتب

ماركس (Marx) عن العلاقات المتباينة بين تطور الإنتاج المادى وتطور الإنتاج الفنى مثلا، صفحات مرجعية هى أساس النقد التاريخى الماركسى الراهن، إذ المبدأ الجوهرى هو الإنتاج التاريخى للأفكار، بما فيها الأفكار الأدبية، ومع ذلك لا تستبعد هذه الحتمية (déterminisme) ظاهرة "انعكاس" (Inversion) الأفكار و "انقلابها" التى لا تقل مشروطية من الوجهة التاريخية.

لنشر أيضا إلى ظواهر أخرى من الاستقلالية النسبية لنفس الصنف والخاضعة جوهريا لسببية "البيئة" أو "التربة" التاريخية نفسها: تفاوتات بين البنية التحتية والبنية الفوقية الأيديولوجية، وظهور أفكار مبشرة تتوقع اتجاه التطور الاجتماعى (وهى حالة الفلسفة الماركسية مثلا)، والإيقاعات المختلفة لتطور النظرية والتطبيق الفنيين أو الأدبيين، فقد عرف العصر الوسيط والحضارة البيزنطية ازدهاراً فنيا كبيرا، لكن النشاط النظرى - الجمالى كان أقل أهمية بكثير، وتكونت النظرية الشعرية "الحديثة" (حسب بعض المؤلفين) حوالى سنة ١٨٥٠ غير أن التطبيق الشعرى الحديث لم يظهر إلا حوالى ١٨٧٠، ويمكن أن يحدث كذلك تمثل بعض الأطروحات الرومانية وشيوعها وحتى "تأصيلها" (Canonisation) - بمعنى ما - دون ضغط تقليد كلاسيكى قوى باعتباره مصطلحا معارضا، وهذه حالة - من بين أخرى - فى الأدب الرومانى [Roumain] ، ويمكن للمعايير الجمالية القديمة أن تسيطر كميا ، فى حين تسيطر المعايير الجمالية الجديدة والأقلية نوعيا. إن الهجرة الفرنسية - التى كانت بنيتها الاجتماعية والسياسية متجانسة نسبيا - بعد سنة ١٧٨٩ كانت تعتنى بفنيين شعريين متعارضين تماما: الأول ذو نزعة كلاسيكية والآخر رومانسية إلخ، يبرز هذا النمط من الأمثلة (وأخرى كثيرة ممكنة)، رفض "النقل الآلى والكليانى" (Totalisant) للنموذج النظرى العلمى الدقيق إلى مجال علم الاجتماع وعلم الجمال ونظرية الأدب، ويقتضى الوجود - المؤكد - للثوابت النظرية - الأدبية و"دائرية" الأفكار الأدبية تحليلا مطابقا منجزا بروح جدلية بالمعنى الحصرى، وقد سبق لماركس أن عرّف ظاهرة التكرار الدائرى التاريخية بأشكال منحطة وهزئية (Caricaturales) وهزلية بخصوص "النظام القديم".

يقتضى تطور الفنون التدريجي لحظات إلغاء (Aufheben) وحركات إلى الأمام تستلزم "إقصاء" المراحل السابقة و "الحفاظ" (جزئيا) عليها على حد سواء، بحيث أن "نفى النفي" لا يستبعد العودة إلى مظاهر متجاوزة غالبا، من هنا يأتي مصدر قبول بعض الجمالين بما فيهم الماركسيون، "تكرارات جزئية" ورفضهم "التكرارات الكاملة"، وهو حل مطابق لجوهر القانون الجدلي المذكور ذاته، ولأن نفس القانون متصور منطقيا فإنه يبرر أيضا التقدم الفني في شكل حركة "حلزونية"؛ أى أن كل مرحلة جديدة تعيد إنتاج أو "تكرار" مبادئ وأساليب وأجناس إلخ، تنتمي إلى مرحلة سابقة، غير أنها تغيرها وتبعثها في شكل جديد وعلى أسّ عال". (أيفغوروف A. Egorov).

من الواضح أننا على صلة بنفس الإوالية الجدلية في حالة الأفكار الأدبية (فصل IV، 3)، إذ يرسم دوران الفكرة الأبدى (الصورة الاستكشافية) خطا حلزونيا متصاعدا مفتوحا، ومع ذلك تقوم تلك الفكرة بدورة لا تعود أبدا إلى وضعها الأول، وهى دورة تتكرر كل مرة على مستويات عليا من التعقيد، وحول نفس الخط العمودى دائما، وتقتضى جدليتها على كل حال "العودة الواضحة إلى القديم" وتكرار بعض السمات والخاصيات إلخ التحتية خلال مرحلة عليا". يفتح كل تأويل دلالي - أيديولوجى جديد دائما أكثر هذا الخط الحلزوني الذى يظل محوره المثالى متينا، وتشارك الفكرة الأدبية بهذه الطريقة فى "التاريخ" وتغتنى وتتطور - فيما تبقى - باعتبارها بنية ثابتة ودائما هى هى.

إن وضع الفكرة الأدبية التاريخى يمكن إذن أن يتوضح فى إطار هذه الحدود وضمنها، إجمالا تجد اللحظات "الدائرية" نفسها مشروطة تاريخيا بمضمون تاريخى معين وتعبر عنه، ويقتضى تعريف هذا المضمون التاريخى انفصالات تتطابق مع درجات تاريخية أوسع دائما:

(أ) نواة "ثابتة" خاضعة هى أيضا للتحديد التاريخى، ومكونة من ثابتة أو عدة ثوابت بالمعنى الموضح أعلاه (فصل III).

(ب) بنية من العناصر التاريخية المتغيرة فى الزمان والفضاء تمنحها سيماء و "شخصية" تاريخية نوعية.

(ج) نسق من الترابطات والسياقات التاريخية التى تدرج الفكرة فى مجموعة من العلاقات المتنوعة والمتعددة.

(د) اتجاه ينطبق على تطور المجموع كله، ونمو تاريخى.

ولعل هذا المخطط التوجيهى قد يتجسد على شكل رسم بيانى بواسطة دوائر متمركزة حول نواة معينة. وعلى كل حال يتطلب بعدا الأفكار الأدبية التاريخية سلسلة من التوضيحات والشروح التحليلية الإضافية.

لا تعيش أية فكرة منعزلة ولا يمكن أن يكون وجودها إلا سياقيا، إذ تظهر وتنمو وتختفى فقط فى إطار سياق معين ونسق من الترابطات والتوافقات المحددة تاريخيا. يستخلص من ذلك أن الفكرة الأدبية هى نتيجة نسق من العلاقات الجدلية، متموضع فى ملتقى النص (الفكرة) والسياق (التاريخى) وملتقى الهيكل الشكلى للموضع (Topos) وشروطه التاريخية مجتمعين فى تركيب لا ينحل، وإن كان قابلا للتغيير باستمرار. هكذا تصبح وظائف السياق محددة لمصير كل فكرة أدبية، وهذا المنظور المنهجى مقبول عموما فى تاريخ الأفكار.

إن الشيء الأساسى هو إنتاج الدلالات والتأويلات، فلا يمكن أن يتوضح معنى أية فكرة أدبية إلا فى سياقها [الخاص]، وكل تغيير سياقى يعادل تحولا دلاليا. وبفصل الأفكار الأدبية عن سياقها لن تعود سوى مجرد مخططات لا معنى لها ومبهمه وغامضة وملتبسة وغير ملائمة. ثم غير دالة فى نهاية المطاف بالمعنى الحقيقى للكلمة، فالسياقات وحدها هى التى تحيّن المضمون الواقعى لكل فكرة وتجسده وتوضحه، كما يبين ذلك تتابع المراحل التاريخية، لذلك لا يمكن الحديث عن ثوابت متغيرة وخاضعة لتحولات وتأويلات متواصلة. إن التضمينات الهرمنوطيقية لهذه الوظيفة هى كما سنرى ذلك تضمينات مهمة (فصل VIII).

يمتلك السياق التاريخي خاصية تحويل كل فكرة أدبية وإعادة جمعها والتعبير عنها بشكل مختلف ويُخضع "الأفكار الرئيسية" و"العبارات المألوفة" و"المستنسخات" الأكثر عنادا، التي يمنحها وظيفة جديدة، إلى انحراف قوى. إن فكرة مقتبسة من ميثافيزيقية أرسطو ("L'amor che move il sole") تحصل عند دانتي (Dante) على معنى مختلف، والحرية من حيث هي فكرة تقليدية وقديمة قدم العالم، تكتسب خلال عصر النهضة "دينامية" و"فاعلية" جديدين ونوعيتين بفضل بك دولا ميراندول (Pic de la Mi-*randole*) وفلاسفة آخرين، وفي هذا الصدد، فإن حالة "المحدثين" الذي يصبحون "كلاسيكيين" تدريجيا، حالة "كلاسيكية" تماما: أى أن "ابتكارات" الماضي المشهورة تصبح من خلال سياقات جديدة ومواقف تاريخية مستجدة طرقا مألوفة وظواهر عادية ومقبولة و"مستعادة" و"أكاديمية" إلخ، وهكذا تصبح نصوص كلاسيكية مضادة (Anticlassiques) نصوصا "كلاسيكية". إن أعمالاً أدبية لها وظائف جمالية بشكل رئيسى أو حصري فى الآداب الغربية، تقوم بدور ثقافى بارز فى الشرق [الأوروبى] وهذه هى حالة الأدب والثقافة الرومانيين خلال عصر الأنوار فى مرحلته التغريبية (occidentalisation) إلخ، وما يعبر أيضا عن الدور الإبداعي للسياق هو أن عددا من الأفكار المبتذلة تصبح فجأة مثيرة للاهتمام وأصلية وتكون نتيجة مستحدثة لتركيبات جديدة. فالسياق التاريخي وحده يبدو فى نهاية المطاف "أصيلا" بالفعل.

علينا كذلك أن نشير إلى أهمية ظاهرة التساوق (Intercontextualité) التي تكتسى مظهرين اثنين: يندمج النموذج فى سياق ما، وهى وضعية سياقية بالذات، مادامت تعتبر نتيجة لسياقها التاريخي الخاص بها:

إنها إذن سياق متموضع فى سياق آخر، ويمكن أن تشارك فكرة أو مجموعة من الأفكار (تماما مثل عمل أدبي أو مجموعة من الأعمال) فى عدة سياقات مختلفة فى آن واحد، بذلك يمكن للخطوط الأيديولوجية والخطوط التاريخية أن تتقاطع وتخترق عدة أنساق، تماما مثل النظام الشمسى الذي ينتمى إلى نظام كوني أكبر وإلى مجرة (galaxie). لا يشكل الأدب إذن فى سياق الثقافة الضخم سوى جزء صغير ومقطع

مسيق (contetualisé) ، من ثم فإن المظهر الأصلي والمستجد لفكرة أدبية ما هي نتيجة
نقط التقاطع والتداخل هذه لعدة مستويات، وهي نقط حاسمة سياقية حقيقية.

إن الحتمية التاريخية لمقترنة بـ "المغامرة" التاريخية للأفكار وشيوعها وتطورها
الكاملين في الزمان والفضاء، ويمكن حقا الحديث في هذا الصدد، عن "جغرافية
المصطلحات الأدبية"، "لكون الأفكار هي الأشياء الأكثر هجرة في العالم"، كما أن
الحواجز مستحيلة عمليا، لذلك يسمى تاريخ الأفكار على كل حال أحيانا كذلك "علم
الرواج الأيديولوجي".

لأن هجرة الأفكار وارتحالها وذيوعها واستقبالها وتمييزها على الدوام هي ظواهر
مألوفة ومدققة تماما في الدائرة الجمالية الأدبية، ولكن هل يمكن تصور "تقدم" مستمر
وقابل للتوقع توقعا دقيقا في إطار هذا "التطور" الأكيد؟ أى في اتجاه تحرك أمامي
متواصل مقترن بتعديلات نوعية تصاعدية طوال بعض الدورات وداخل فضاءات
أيديولوجية متغيرة؟ إن جوهر جدلية نماذج الأفكار الأدبية مثل طريقة عملها ليقدمان
تعديلات معينة لهذه الأطروحة لأن السيرورة الجدلية دائمة وتقاوم الركود، كما تقاوم
المعالم الثابتة أو التمهيدية أو النهائية التي إن تم الوصول إليها قد تمثل "تقدما" مقابل
التطور السابق . من جهة أخرى لا يتم إدراك الاتجاه الذي تتطور فيه فكرة ما إلا
بالنسبة للمبدأ "المنطقي" و"البنوي" لكل نموذج، ومن الممكن الحديث داخل هذا النسق
وحده عن توقعية لاحقة (post festum) استعاديا، ولما كانت حياة الفكرة الأدبية
الخاضعة للنمذجة غير متوقعة في ذاتها على المستوى التاريخي - المادي من تجلياتها
الظاهراتية، فإنها بالمقابل تبدو قابلة للتوقع حينما ترد إلى معنى نسقها الخاص (وهذه
هي الحالة النمطية لنماذج الأفكار الأدبية).

يهيمن نفس المنظور المزدوج على مسألة "قوانين" تطور الأفكار الأدبية، التاريخية
والفوق تاريخية (Suprahistoriques) في آن واحد (على المستوى المنهجي) . إن التحديد
المادي - التاريخي للأفكار الأدبية تقوده قوانين مضمونها يمكن أن يتحدد بما يكفي
من الوضوح، على قدر ما يخضع هذا المجال التاريخي، المركب بوجه خاص ، إلى دقة

نسق ما تنظمه قوانين معينة، غير أن إطار المادية التاريخية يصبح متجاوزا بمعنى عبر تاريخي واستكشافي بواسطة بيان تلك "القوانين" الشكلى حقا، وقد سبق أن كنا على صلة بمثل هذا القانون حينما تحدثنا عن السير الدائري للأفكار التى تجتاز سلسلة من اللحظات المثالية: التعيين (التسمية) والتأصيل والمحاكاة والعصيان الوثوقى المضاد (antidogmatique) المتبوع بتدفق الأفكار الجديدة (فصل 3، IV) ، ومن البديهي أن هذا المخطط يمكنه أن يتنوع ويغتنى؛ قد يتخذ التأصيل مظاهر وثوقية وميثية، والمحاكاة قد تأخذ مظهر ابتذال وتنحط وتتجمد إلخ، وتتيح لنا الملاحظات المكررة حول شيوع الأفكار والمصطلحات الأدبية استخلاص نتائج أخرى لها نفس الطابع "القانونى" : ترداد الأفكار الأدبية ووضوحها يتناسبان عكسيا ، وكلما ازداد رواج فكرة (أو مصطلح) ينحط ويفقد جزءا من مضمونه ويصبح خطاظة لا معنى لها. إن الرواج الكبير لِيُذَوَّبُ أية فكرة ويفسدها - وهويجعلها غامضة ومبهمه - ثم يبطلها أخيرا ؛ فماذا تعنى اليوم، على مستوى الرواج الشفهي المألوف ، الأفكار الأدبية الشائعة والمهمة مثل الشعر والأدب والحديث إلخ؟ لا شئ محدد، وقد تم تحليل هذه الظاهرة بتفصيل فيما تقدم (فصل II) ، إذن يوجد أيضا "قانون" لـ "حياة" الأفكار و"موتها" وهو قانون يعرف تشكيلات عضوية وبيولوجية مختلفة (بداية جنينية - نمو - شيخوخة - تلاشى - موت) ، ومنحنى نمو ونقصان على شكل موضع (Topos) حقيقى (فصل 3، IV) يظهر حتما من جديد فى مادة تاريخ الأفكار . إن مصطلحا ما ينمو أو ينقص تبعا لمكانة الأدب الذى يحدده ويمثله ، وهذه القوة والضعف (corsi et ricorsi) بدورهما مشروطان بمجموع العوامل التاريخية التى تؤثر فى "حياة" أدب وطنى ما وفى "موته".

إن النظام الجدلى الجوهرى فى إثبات الأفكار الجديدة والقديمة ونفيها ليعين جميع هذه المنحنيات والتناقضات، كما أن سلسلة من الصيغ التقليدية (قانون "التأرجح". فعل/ رد فعل، مد/ جزر إلخ) تحدد فى الواقع نفس الجدلية، ويعتبر التعارض العنيف بين ما هو "جديد" وما هو "قديم" نتيجة لعدم اتساق نسقين اثنين أصبحا متصلبين وجامدين. إنه عدااء متناسب طردا مع درجة تجذير الأفكار المعنية

ومقاومتها وتعصبها المتبادل. ويتوقف مضمون المواجهة الملموس على اتساق أو عدم اتساق الوسط الذي تحدث تبعاً له جميع ظواهر الانتشار والرواج والتكيف والانتقاء والتلقى الأيديولوجي، وآخر فصل من هذه الدراما التاريخية هو التلف والتدهور والموت الدلالي، فتغرق الفكرة المنهوكّة تماماً في العبارة المألوفة بواسطة التبسيط والقصور، ولأن المستنسخ الشفهي موضع (Topos) لا معنى له وإشارة شفوية مقولبة وتافهة وعديمة الجدوى، فإنه لم يعد يعنى شيئاً، وهذه الملاحظة ليست جديدة وتثبت كل يوم أكثر. إن العداوة اتجاه الأعراف الشفهية التي وصلت متنهاها (paroxyme) تحدد معنى تطرفية الطليعات وثورتها بأكملها تقريباً، فـ "الشرف والوطن والأخلاق والعائلة والفن والدين والحرية والأخوة وغيرها، وكذلك مفاهيم تستجيب لضرورات إنسانية لم يبق منها سوى أعراف مجوفة لأنها كانت قد أفرغت من محتواها الأولى".

٢- إن اللحظة التاريخية للتسمية مهمة هي كذلك، لأن انطلاقاً من هذا المستوى فقط، تبدأ الفكرة ونموذجها فعلاً في الوجود والحصول على هوية تاريخية واقعية، وهما ينتسبان إلى معالم متسلسلة زمنياً محددة، وعلى الرغم من أن الاسم لا يتطابق مع مكونات الفكرة الأدبية بحصر المعنى (هناك في الواقع ثلاثة تسلسلات زمنية مختلفة: تسلسل "الثابتة" اللازمانيّة والإقرار المعجمي و"التنظير" (فصل III)، رغم ذلك فإن مضمون الترسيم الشفهية التاريخية يملك عدة لزومات، ويثبت اسم الفكرة لمّا يظهر، وضعية تاريخية بأكملها ويكثفها على مستوى تاريخي معين من تطور اللغة، إنه نتيجة للتاريخ في مرحلة نوعية من تطوره الدلالي، ويشمل اسم فكرة أدبية معينة، فعلاً، التاريخ المبلور. إذن كل نموذج قد تعينه كلمات لها "تاريخ" وتؤسسه، فهو نتيجة للتاريخ لكونه يوجد ويمثل بناء معجمياً بالذات، باختصار، إنه "تاريخ" في التاريخ (سبب وسياق). هكذا يكرر نموذج الفكرة الأدبية هويته، وبعده التاريخي: أن يضاف مستوى تاريخي - لسانی نو أهمية مماثلة إلى معناه التاريخي - الأيديولوجي.

لقد تم، في الغالب، الاعتراض ضد التعريفات الأدبية السكونية (على الرغم من أن كل تعريف يفترض، بحكم طبيعته ذاتها، استقراراً مصطلحياً ودلالياً)، وتمت الإشارة

كذلك عدة مرات إلى حقيقة الصراع الذى يجعل التاريخ (الدينامى) معارضا للمصطلحية (الجمالية)، والحق أن التعريف المعيارى لا يمكنه تجاهل الحقيقة التاريخية أو نقضها. صحيح أن نموذج الفكرة الأدبية فى شكله الموضح أعلاه (فصل ٧) يستبعد كل طابع معيارى، ولا يقترح سوى منهجية قادرة على استعادة وضم كل المفاهيم المعيارية المتتابعة التى يستخلص منها العناصر الثابتة وينظمها، لذلك تتغير العلاقة الموجودة بين النموذج والتاريخ، فيحل محل العداء تكامل وتمثل متواصلان للتاريخ الذى يصبح، من وجهة النموذج النوعية، سكونيا وديناميا، ماثلا ومحتملا فى نفس الوقت، وهذا الانفصال له أهميته التى ينبغى تحديدها تحديدا واضحا.

يقدم كل مصطلح أدبى، يدل على فكرة أدبية معينة، نمطين دلاليين اثنين : **بنيوى وإيحائى (سياقى وتخمينى)**. يتضمن الصنف الأول مفاهيم المصطلح (= الفكرة الأدبية) الأولية الجوهرية التى تخفى تاريخه الآتى (= موضوع النمذجة) بكامله وتشكله، فمصير الفكرة الأدبية التاريخى ملازم إذن لتشكلاتها الأولية الناتجة عن دلالة كامنة متواترة، ولا يفتأ التطور التاريخى للمصطلح الأدبى يحين عددا معينا من الثوابت الدلالية التاريخية، ويبرزها ويعززها طبقا لسلسلة كاملة من الشروط التاريخية، المحددة. وقد يستنتج من ذلك - وهذه مقدمة "للقراءة المتواقة للفكرة الأدبية" (فصل 8, VIII) - إن جميع المعانى الجوهرية للفكرة الأدبية قد تظهر معا، منذ مرحلة ارتساماتها التاريخية الأولى، وفى الواقع لا تظهر بعض هذه المعانى الجوهرية إلا فى وقت لاحق وبالتتابع، ومع ذلك يبقى - وهذا مهم - أن الحياة التاريخية للفكرة تجسد تاريخيا عددا من المعانى الثابتة الأصلية والخفية والمتعايشة مع البنية الأيديولوجية - المعجمية للفكرة الأدبية. من هنا يتطابق التاريخ الملازم (الكامن) والتاريخ المنطقى (المتتابع والحدثى événementiel) ويتماهيان، وقد يمكن القول كذلك، فى إطار تناقضى، إنه على هذا المستوى من اللا متغير المؤرخن (Historicisé)، يتقدم تاريخ الفكرة الأدبية بشكل سكونى وتواترى إلى الوراء، حتى نعيد تعبير بول فاليرى.

وهكذا تبدأ جميع الإحياءات التاريخية لفكرة أدبية معينة، المجتمعة فى نفس الترسيمة الشفهية، فى التكاثر حول نواة دلالية قارة، وهذا لا يمنع - بل بالعكس

يقتضى - تعديلات مهمة فى المعنى وتطورا دلاليا تاما فى غمرة الانتقال التاريخى. إن التحديد السياقى الدقيق بالمشاركة فى مجموعات جديدة وفى أوضاع مستجدة تعدل المعانى الجديدة للأفكار الأدبية وتوسعها، أمر لا جدال فيه، ولحد الآن لم تبتكر بعد دلالية تاريخية للأفكار الأدبية، فمثل هذه الدلالية عليها، فضلا عن ذلك، أن تأخذ بعين الاعتبار ، بالمماثلة ، مجموعة من الوقائع المراقبة كما ينبغى وتنتمى انتماء خاصا إلى هذا النوع من الأبحاث، مثلا التمييز بين:

١- السياق العام، أى الحقيقة المادية والاجتماعية للحظة التاريخية والبنية الدلالية للغة.

٢- السياق المباشر، أى "الوضعية الملموسة لتشكل مصطلح أدبى والفعل اللغوى يحصر المعنى والمفوظ الشفهى، و"الاسم" ، ونفس الشئ بالنسبة لمختلف مراحل تشكل المصطلحات الأدبية وتكريسها:

١- ظهور مفاهيم جديدة .

٢- شكل هذه المفاهيم الجديدة فى صورة إبداعات معجمية أصلية أو مولدة (Néologique).

٣ - قبولها فى اللغة العادية أو المتخصصة أو الأدبية.

٤- تكريسها بعنوان مؤلف معين.

٥- ترسيمها بإدخالها فى قواميس معينة.

فمن المحتمل أن تغتنى هذه الخطاطة ، المدققة جزئيا ، عند الاقتضاء. غير أننا لا نعتقد أنها قد تبتعد أكثر من اللازم عن هذه "الصورة الإشعاعية" (radiographie).

وفى هذا الصدد، فإن بعض الاعتبارات قادرة على أن تقدم توضيحات إضافية، فعدم استقرار الأفكار الأدبية وتحركها لا يمنعان ، بل يحددان بالعكس - فى بعض

السياقات المناسبة - انتقاء الأفكار الرئيسية التي لها نسبة تردد قصوى (وهي ظواهر تضخم دلالي حقيقية) ، خلال حقبة تكون فيها "رائجة": الشعر والشاعر في القرن ١٦ ، والفلسفة والفلاسفة والأنوار في القرن ١٨ ، والعلم في القرن ١٩ ، والحديث والطليعة والأيدولوجية إلخ في القرن ٢٠ ، ويمكن لهذه الأفكار الرئيسية أن تتحول إلى نماذج - مرشدة تملك قيمة استكشافية، وبلاستناد عليها - يمكننا سبر الحقل الدلالي كله لعصر من العصور ومعجمه الأيدولوجي والأدبي وتنظيمه، ويمثل تكونها المرحلة الأخيرة، مرحلة "مثالية" لسيرورة تاريخية (تسمية، تفرع سياقي إلخ) لها قيمة تركيبية (بواسطة تنسيق بنيوي) أو منطقية (بواسطة التصنيف) أو معيارية (بواسطة ثبات قاعدة أو معيار تنظيمي نظري، وكذلك بواسطة توضيح السمات النمطية الخاصة ببعض العصور).

الآن فقط ، من الممكن إزالة غموض مفهوم النموذج المعياري، فبالإضافة إلى طابعه المعياري الذاتي والبنوي ينتمي النموذج (فصل 3,7) كذلك إلى نسق آخر من المعايير: نسق تاريخي محض، وهو تعبير عن مبادئ كل عصر وعن أعرافه الأدبية النمطية، فتاريخية هذا النسق الاسمية مزدوجة:

(أ) تبعا لمصطلحية العصر التي تتبناها كما هي (Tale quale) المصطلحية الراهنة (التعريفات الحديثة والمألوفة لـ "قانون الوحدات الثلاث" مثلا تحترم مفاهيم العصر).

(ب) تبعا لخلق أعراف شفهية جديدة خاصة بالأنساق النقدية الراهنة والمطبقة استعاديا على حقائق تاريخية: التعريفات الراهنة للقصة والرواية (ملاحظة "الشكلانيين") ، ويوجد منها كذلك تعريفات أخرى كثيرة من هذا النوع حديثة العهد: الخداع السياقي (contextualist fallacy) الخداع المقصود (Interntional fallacy) ، لغة التناقض (Langage of Paradox) ، وفي الواقع المعجم الخاص في كتاب تشريح النقد لنورثروب فراي (Northrop Fraye) إلخ. إن جميع الانزلاقات والانكسارات و"المفارقات

التاريخية" (anachronismes) إذن ممكنة في هذا المجال؛ ففي استعارة نقدية رومانية من نوع: "إن كوناشي (conachi) بتراركي نورأس حليق" يتم الكشف على الأقل عن تركيب لثلاثة مستويات وشفرات تاريخية: المفهوم المخصص للـ"بتراركية" والتأويل الشخصي لهذا المفهوم على يد ناقد روماني من القرن ٢٠ (تكوينه الروحي تؤثر فيه إحداثيات تاريخية نوعية) المطبق على شاعر روماني من القرن ١٩ فليس لإبداع اللغة النقدية - إجمالاً - مصدر آخر.

يمكن أن يعبر عن مشكل "تعددية معنى" الأفكار الأدبية أو "تعددية رمزها" بمصطلحات تاريخية متماهية، لأن الفكرة الأدبية لها دلالات بقدر الإقرارات التاريخية لتلك الدلالات، فجميع السياقات والأوضاع واللحظات التاريخية منتجة لمعان معينة، وينبغي أخذ بعين الاعتبار نزوع بعض التأويلات الماركسية الراهنة إلى معادلة إنتاج المعنى بمظاهر "الإنتاج" الاجتماعي ضمن حدود وبتجليات نوعية، داخل معادلة عامة: أيديولوجية - فن - عمل - إنتاج ، ويعمل التاريخ بتراكم المعاني وتكثيفها، فهو دلالي تراكمي وتكثيفي - دون التناول لذلك على البنية القارة للرموز - باتساع الأفكار الأدبية، ومن تحصيل الحاصل تكرر أن الأدب يقوم بوظائف مختلفة تحت النظام الإقطاعي والرأسمالي والاشتراكي. تحصيل حاصل ليس عبثاً التذكير به مع ذلك في هذه المرحلة من استدلالنا، لأن كل مرحلة تاريخية تولد أيديولوجيات ومصطلحات أدبية نوعية تعبر عنها نماذج نوعية.

يعرف تكاثر المعاني التاريخية كذلك طرقاً أخرى ينبغي اعتبارها بشيء من الانتباه ، لكونها، إجمالاً، نتائج "تحول" و"سقوط" و"انقلاب". أولاً، الانتقال من الوصفي إلى النوعي: مصطلحات أدبية وصفية فقط في البداية كالاسكندرانية والاتباعية والانتقائية إلخ، تصبح من بعد نوعية بمفهوم سلبي خصوصاً، ويمكن أن يحدث الانقلاب في كلا الاتجاهين: يصبح الباروك، وهو مصطلح سلبي في البداية، إيجابياً في النهاية، والعكس بالعكس، وتصبح الكلاسيكية التي كانت إيجابية في البداية سلبية، ويعرف الانحطاط (décadentisme) تأرجحاً وتطوراً أولياً مزدوجاً:

إيجابيا وسلبيا، ويحظى نيرون (Néron) باعتباره رمزا بمعالجة مماثلة. وعليه، توجد إichاءات تصاعدية وتنازلية: تكون المعانى القديمة (الأولية) لمفهوم حسن التعليل (Con- ceit) أكثر بساطة وأقل دقة من المعانى الحديثة، وهناك فى الجانب الآخر: التفكك والتدهور والتلف و"الهرم". يقول الأب تيراسون (Abbé Terrasson) - وهذه ملاحظة يرجع عهدها إلى القرن ١٨ - : "إن الكلمات لتهرم بسبب عدم الاستعمال، والأفكار بفرط الاستعمال"، وقد تم الحديث أيضا عن "قانون تدهور المعنى". يعنى ذلك كل تلف لدلالة أصلية معينة أو ضياعها أو إهمالها ، وهى ظاهرة يؤكد لها فضلا عن ذلك تاريخ الأفكار الأدبية: ظواهر العلمنة (laicisation) والتدهور والتلف المتواصلة. وتبرز هذه الظاهرة، فى مجال الأفكار الأدبية، من حيث هى نتيجة حتمية للتنوع الدلالى والتطور الذى يحدث تحت تأثير مختلف "البيئات"، وتلك هى حالة فكرة الواقعية (وعدة أفكار أخرى) التى تكون معناها تارة فضفاضة أكثر من اللازم ، وتارة أخرى ضيقة أكثر مما ينبغى حسب الظروف.

بإمكاننا الآن أن ندرك أحسن عدم اكتراث عدد من النقاد بنسبية المصطلحية - الأدبية وعدم استقرارها، أو لامبالاتهم بها أو تشككهم فيها: "أبدعوا الأعمال الأدبية الحية (Fatemi case vive) وسموها كما تشاءون" (دوسانكتيس De Sanctis) ، وما جنس أسير القوقاز لبوشكين (pouchkine) ؟ "حكاية أو قصيدة (نثرية) أو كل ما تشاءون.. (تينيا نوف). إنها ردة فعل يمكن تفسيرها نفسيا، إلا أنها مع ذلك غير مقبولة من الوجهة المنهجية ، لأن تعارض المجادلات الأدبية وفوضاها (التامين فى الغالب) هما بالضبط، كما قد لاحظنا ذلك أعلاه (فصل II) نتيجتان للتشككية والنسبية والعرفية التى تتجلى فى هذا المجال، وعلى كل حال يسعى نقد الأفكار الأدبية إلى اقتراح منهجية دقيقة من شأنها تنسيق هذا المتذبذب (Protée) الدلالى المخيف الذى يسمى "الفكرة الأدبية، وتوضيحه وتنظيمه ...

٢- إن قراءة النموذج التاريخى بحصر المعنى، وهى منهجية تاريخية قادرة على تنسيق تاريخ الأفكار الأدبية وبينته، قراءة حاسمة، وهى نتيجة لتقارب وضعيتين تاريخيتين مجتمعتين فى محصلة واحدة :

(أ) تتطابق إقامة النموذج (على مستوى البناء والإعداد التقنى) مع لحظة معينة من التطور الروحى للناقد، ومع مرحلة تاريخية، محددة بوضوح، من تكوينه الأيديولوجى والثقافى والأدبى ، لأن واضع النموذج يعمل بواسطة تماثلات وتركيبات شخصية مع عناصر تقدمها له كلية "الأخبار" التاريخية الجاهزة فى فترة معينة ومرحلة معينة وطور تاريخى معين.

(ب) يعمل واضع النموذج، فى نفس الوقت، انطلاقا من أفق معين. إنه يتموضع داخل منظور تاريخى محدد، ويقوم من خلاله الأفكار الأدبية ويفحصها، وينطلق من المستوى الحالى للمعارف ومن الطور الراهن للوعى التاريخى الذى يؤثر فى عمله ، شاء ذلك أو أباه . إذن يظهر كل تعريف أدبى فى الحال (hic et nuc) داخل سياق محدد وكيف تخطيط كل نموذج فى مجموعته الخاص، كما كيف تخطيط عناصره المكونة كلها بإبرازها أو تحريكها، وأيضا فإن كل نموذج "مؤرخ" ، بذلك تتوافق لحظة بنيته مع لحظة تبلوره التاريخية، من ثمة يتطابق نموذج فكرة الحديث مع لحظة ظهوره التاريخية الحديثة ؛ فتتمذج العناصر التاريخية بالطريقة نفسها، فكر الناقد "النموذج" وحصيلة النمذجة، وهكذا تتطابق مع القراءة التاريخية نصية تاريخية متناظرة ومتقاربة.

ينبغى كذلك توضيح أن واضع النماذج يستخدم، فى الواقع، نمطين من البناءات التاريخية؛ إذ فى تطبيق النمذجة يتراكب هذان النشاطان إلى حد يصبحان فيه متماهيين بواسطة الترابط الجدلى، ومع ذلك يمكن ملاحظة نشاطين مختلفين من الوجهة النظرية :

١- إن المبادرة الشخصية التاريخية للنمذجة (أى فعل النمذجة بحصر المعنى)، التى تحمل توقيعا وتملك هوية تكون من نتاج شخصية علمية، تبقى فى نظرنا مبادرة جوهرية، ولأن بناء النموذج عمل من نمط تاريخى، فإنه يستجيب لبعض المقتضيات الخاصة به : مماهاة الانسجام، وتعويض التحليل بالتركيب، وتجاوز التقسيمات المتسلسلة زمنيا الصارمة، ودحض المعطيات الفردية المنتشرة والتجريبية حصرا، لأن

بناء النماذج يتطابق مع تاريخ "البنيات" لا مع تاريخ "الأحداث" . إن النموذج ينظم؛ إذ يدخل نظاما خاصا يميزه في كتلة الأفكار والوقائع العرضية وينظمها، وهدفه هو إقامة تاريخ معقلن للأفكار الأدبية، وتقتضى النمذجة كذلك الانتقاء والتخطيط والخطية وإعادة البناء، وهى عمليات مميزة لأعمال من هذا النوع ومطبقة عادة فى تاريخ الأفكار.

(ب) يستخدم أى واضع للنماذج ، فى نفس الوقت ، مواد تاريخية مشروطة مسبقا (préconditionnées) ومنمذجة مسبقا (prémodifiées) ، أولا، بالمعنى الواسع لانحراف "شكل" النموذج ولمشروطيته التاريخية، وهو تعيين ينعكس على مظاهر ثوابت النموذج الملموسة والظرفية والظاهرية، فيحصل شكل قار (نموذج فكرة الأدب مثلا) على مضامين متغيرة، تبعا لمختلف العصور التاريخية، ومن الطبيعى أن الحديث والحداث يحصلان على حلول تاريخية مختلفة فى القرون ١٦ و١٧ و١٨ و١٩ و٢٠، دون أن يتوقفا عن الحصول على نفس البنية وعلى علاقات ثابتة ووظائف متماهية. ثانيا، يمر أى وجود تاريخى لفكرة أدبية معينة بأطوار نمطية وضرورية تنتمى إلى "النمط الأصيل" المنطقى لتطورها ، وإلى معانيها الدلالية الجوهرية. وتتطابق مع المراحل التاريخية المختلفة أنماط نوعية من الحلول التى لا يمكن إدراكها فى ظروف أخرى أو فى لحظات تاريخية أخرى . من هنا يتضح أن تغير الأفكار الأدبية لا يتعلق بتشكيليات فردية "غير قابلة للتكرار"، وإنما بأنماط تاريخية من التعريفات، وتفترض كل فكرة عددا من المراحل الضرورية والدورية، وسلسلة من النقاط الحاسمة التى تسمح لكل وضعية تاريخية جديدة بالتبلور بأقصى حد من الكثافة والوضوح، فإن كانت النمطية والسوسيولوجية التاريخية تدرسان نمطا من العلاقات ومواقف إنسانية ووضعيات تاريخية ملموسة ، فإن النموذج الفنى - ولا سيما نموذج الأفكار الأدبية - يخضع لأنماط تاريخية نوعية . وفى آخر الأمر يكون اختيار النموذج محددا تاريخيا . لنصف أخيرا أن الباحث يصادف نماذج تاريخية "جاهزة مسبقا" تماما ويتبناها: أى المواضع (topoi) الشهيرة التى هى إنتاجات تاريخية وفى نفس الوقت بنيات فوق تاريخية

(Suprahistoriques)، وعناصر تراث نظري أدبي مشترك، ونمطية فوق زمانية-Su) (prate mporelle وعالمية ، وهو وضع تترجمه حالة مزدوجة. إن هذه المواضع to- (poi) متعالية على التاريخ بحكم طابعها القار والنمطي الأصلي، إلا أنها ملازمة له بحكم قدرتها على تركيز مجموعة من المبادئ الجمالية الجوهرية الخاصة ببعض العصور التاريخية وبلورتها، بالإضافة إلى ذلك ، يبين التاريخ وجود تكرار متواتر لبعض المواضع (topoi) ، في حين تكون أخرى غائبة تماماً، وكذلك طابع بعض المواضع النوعي والتمثيلي في مختلف العصور التاريخية ، وسمة جميع تلك المواضع وأسلوبها التاريخي، ثم تغير المواضع التقليدية التاريخي ، وهو تغير حقيقي للتقليد، وأخيراً وظائف تاريخية ونوعية لجميع المستنسخات الأدبية والنظرية . فتصبح بذلك القراءة الموضوعية (topique) للأفكار الأدبية قراءة تاريخية لحالات استمرار تاريخ الأفكار الأدبية.

٤ - يتضمن تصور النموذج من حيث هو "قراءة تاريخية" تناقضا (ظاهراً) ينبغي توضيحه ، لأن "النموذج" ينتمي إلى المقولة التاريخية الواصفة (métahistorique) المتعارضة تماماً مع التاريخ ، إذن مع الظواهر الفردية والوحيدة ، ومع الحركة والتغير والتحول . من هنا يأتي مصدر الالتباس الأصلي لكل فكرة أدبية باعتبارها "بنية" ذات ميل مزدوج: تخطيطية وعامة وفوق تاريخية، وفي نفس الوقت خاضعة لتطورات وشروط متواصلة وقابلة للتحقق فقط داخل نسق معين قادر على تنظيمها وامتصاصها، وإن كان لنموذج الفكرة الأدبية هو كذلك - حسب التعريف السابق - صلاحية تاريخية تفترض طريقة اشتغاله سلسلة من العمليات المتقاربة : تعويض المفهوم التاريخي بمفهوم عبر تاريخي ، واختزال جميع الأحداث (جميع النصوص النظرية الفردية) إلى أبعاد لمقولة واحدة ، والتعبير عن هذه المقولة بمصطلحات نسقية بنيوية ، وأخيراً إيجاد منهجية قادرة على الاضطلاع بالتاريخ (ولزوماته كلها) على مستوى البناء والقراءة الحاليين، وجديرة بأن تدركه وتتمثله وتعبّر عنه باعتباره حضوراً أنياً.

إنها عملية من أصعب العمليات بسبب عدة مقومات ذات طابع تاريخي، منها أولاً، هذا العائق الأساسي: لا يوجد "نموذج" وشكل للتحويلات الاجتماعية، ولا يمكن تصور ولو واحد منها، فالبنىات يمكن أن تتماهى غير أن من الصعب جداً مماهاة سيرورة تشكلها، بل من المستحيل كذلك الكشف عن نموذج جميع هذه السيرورات من التشكل، ويتمثل العائق الآخر في أن الصراع الدائم يجعل ما هو سكوني يتعارض مع ما هو دينامي، ويجعل النمطية تتعارض مع التسلسل الزمني والتواصل مع عدم التواصل، ففي الواقع تتعارض رؤيتان مقوليتان يليهما عرفان نظريان ومنهجان استكشافيان، من جهة هناك ما قبلية (apriorisme) الحل النمطي (=النمط الأصلي، الموضع، النموذج، إلخ) ووحدته وثباته وعموميته، ومن جهة أخرى خاصية الحل التاريخي التجريبية ومتعددة الأشكال والمتنوعة والخاصة (= تتابع التشكيلات النصية للفكرة الأدبية). إن هذين العرفين، في نهاية الأمر، "اعتباطيان" أيضاً، غير أن الوجهة النظرية - النمطية تنم عن طابع منطقي وعام وموحد ومتفوق بشكل واضح على الوجهة التاريخية، والحق أن المجال الذي تحتضنه هذه الوجهة الأخيرة طارئ وعابر وعرضي، لذلك هناك صعوبة جمة (مقترنة بمخاطر كبيرة) لإدخال مبدأ موحد ومنطقي ومنظم في التاريخ (وفي هذه الحالة تاريخ الأفكار) بواسطة ترابطات وتشاكلات وتوازيات وتناظرات عبر زمنية (Transtemporelles) ولا تاريخية (anhistoriques) بالتحديد.

فإلى أي حد يجوز لنا "تخطيط" التاريخ والحركة التاريخية؟ إن الجدلية الأكثر دقة لا تستبعد التجريدية الاستكشافية والتنسيق، وبعبارات أخرى النمذجة فحسب، بل تستلزمها كذلك، إذ نجد في الأيديولوجية الألمانية (Die deutsche Ideologie) لماركس مرجعاً دقيقاً في هذا المعنى، والتعارض المطلق بين "النسق" و"النموذج" و"التاريخ"، ميتافيزيقي محض إن صح القول، وتفنذه الجدلية الحية لسيرورة الفكر التي تقتضي عزل كل السيرورات التطورية الخاضعة للملاحظة والتأمل وتبسيطها، عزل وتبسيط ينتجها كل تأطير منهجي؛ إذ لا يمكن تمثل الحركة (بما فيها حركة الأفكار الأدبية)

أو التعبير عنها أو تصورهما دون تبسيط، لا الحركة وحدها و "اختصارها" وتجميدها، بل كذلك المفاهيم التي تعبر عنها، هكذا تكتسب نمذجة تاريخ الأفكار الأدبية مرة أخرى مشروعيتها.

هكذا تجد مسألة إدماج التاريخ في النموذج نفسها، هي كذلك، قد تمت تسويتها، ويحدث هذا الإدماج على أي مستوى من مستويات البنية، وفي أية مرحلة من مراحلها التاريخية، حالما يمكن الكشف عن نظام واضح خلال سير الفكرة الأدبية، وهذا الشرط له نفس المضمون ونفس الدلالة مثل "الوضعية" التاريخية للحقيقة المنمذجة والمنعكسة بدورها، على الوعي المنمذج لكل فكرة أدبية، علينا أن نشير إلى أن "الشكلانية" (كيفما كان مظهرها) لا تستبعد منظور الأفكار وبعدها التاريخيين أبداً، لأن شرعية المبدأ العام (القائل إن "تاريخ الأدب، أو الفن، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتواليات التاريخية الأخرى، وكل متوالية من تلك المتواليات تتضمن نسيجاً معقداً من القوانين البنيوية الخاصة بها") يمكن أن تشمل كذلك دائرة الأفكار الأدبية، فالتوضيح التالي (الذي يعتبر ضرورياً في نظرنا) يبدو مقبولا ومشروعاً في مجال الأدب وتاريخ الأفكار: "لا يمكن حل المسألة الواقعية لاختيار اتجاه أو على الأقل مهيمنة، دون القيام بتحليل العلاقة الموجودة بين المتوالية الأدبية والمتواليات الاجتماعية الأخرى"، وتدافع أطروحات ١٩٢٩ [الشكلانية] عن نفس الموقف: "على البحث أن يتجنب الذاتية، يعنى تحليل (الباحث) وتقييمه الوقائع الشعرية للماضى أو لشعوب أخرى من وجهة عاداته الشعرية الخاصة به، ومن وجهة المعايير الجمالية التي وجهت تكوينه ... فلا بد لكل عصر من تصنيف ملازم واضح للوظائف الشعرية الاستثنائية، أي قائمة للأجناس الشعرية". وتقر كذلك بعض التأويلات الراهنة للنموذج بـ "إحداثيات إمكانية" دقيقة. إذن يقتضى شرط "القراءة التاريخية" للنماذج الإقرار بتاريخية مزدوجة لـ:

(أ) علاقات النموذج التاريخية.

(ب) التشكل التاريخي للنموذج المتضمن فى التاريخ على مستوى كل لحظة تاريخية، لأن كل فكرة فعل يوجد فى وضعية تاريخية، ويستلزم تعقد هذه العلاقات، الهرمونية أساسا، شروحا تحليلية جديدة.

ه - هناك إثبات أولى يفرض نفسه، قد لا يتعلق الأمر فى مثل هذا المنظور بمسألة الصراعات والتوترات بين "النماذج" و"التاريخ"، بل نحن على صلة بمشروطيات وتوافقات ضمن علاقة جدلية - تاريخية مزدوجة: النموذج "يحدد التاريخ، والتاريخ يحدده، والنموذج يؤكد التاريخ ويؤسسه، والتاريخ يؤكد ويؤسسه، وهذا بالتناوب مع لحظات مهيمنة فى اتجاه أو فى آخر، ولا تبقى هذه العلاقة علاقة تعارض وانحراف وتفاوت (مثل الحالة "الكلاسيكية" فى علاقة لغة / كلام، أو عمل فنى / نموذج فنى) ، لتتحول إلى علاقة تكاثف وتركيب جدلى، لأن النموذج يجسد تاريخ الفكرة الأدبية ويبلوره، ويمثل تاريخ الفكرة الأدبية بدوره مرحلة هرمونية جوهرية فى بناء النموذج (راجع التحليل المفصل لهذه العلاقة فى الفصل VIII) . وبواسطة قدرة النموذج على البنينة يعين وجود الفكرة الأدبية ويؤكدده ، فى حين يحقق تاريخ الفكرة الأدبية (وسنرى كيف يتم ذلك فيما بعد) النموذج الذى يسهل بفضل فكه شفرة تاريخ الفكرة وبنينته و"قراءته". فتفسير نفس الرؤية المقولية إذن فى كلا الاتجاهين من الأعلى إلى الأسفل انطلاقا من النموذج نحو التاريخ، ومن الأسفل إلى الأعلى انطلاقا من التاريخ نحو النموذج. إننا نحقق تاريخا يؤكد ثوابته الخاصة به ويضمنها، فى حين تؤكد تلك المقولات والثوابت تاريخها الخاص بها وتضمنه.

ولا يمكن تجاوز العملية النمطية اللا تاريخية إلا بإعطاء طابع تاريخى مطابق للمقاربة الشكلانية، واذ تتطابق البنية مع تمظهرها التاريخى، و"الشكل" يتوافق مع مضمونه الخاص به ، يصبح نموذج الفكرة الأدبية نتيجة التقاء مخطط معين والمادة التاريخية التى تعطيه تشكلا معينا. إن التاريخ ينصاع للمخطط ويرد إلى النظام، أما

المخطط فيخضع للتاريخ (يعنى للنموذج المتموضع تاريخيا، وللنمط المثالي) إلخ. وبذلك فإن كل مادة ناقصة "تشكلها" النمذجة، معنى هذا أن تاريخ الفكرة الأدبية يمكن أن تعاد بنيته دوريا إذا تم إدخاله فى شكل مفتوح يخضع لـ "قاعدة توليدية" مستعارة لنموذج عملى تؤسسه عناصره الوظيفية الخاصة به، وإن أمكن لبنية اجتماعية، مهما تكن بأن تتماثل مع نموذج ملائم، فلماذا قد لا تعمل هذه الإوالية نفسها فى حالة الأفكار الأدبية؟ إن البنية بحصر المعنى تتطابق مع سير الفكرة التاريخى فى حين يصبح النموذج الصورة (Simulacre) النظرية والاستكشافية التى بفضلها يسهل فك رموز تلك البنية و"حل شفرتها"، إنه توافق يفرض مماهة منهجية كاملة : النموذج = التاريخ . إذن فالنموذج تاريخ، إنه بنية منمذجة، ويتطابق تأسيسه (النظرى) مع تمظهره (التاريخى) . هكذا يصبح النموذج بالذات تاريخا للفكرة المنمذجة فى جميع أشكالها النمطية والثابتة، أى تاريخ فكرة أدبية معتبر من حيث هو إبداع دائم وتسرب ثان فى النموذج ، وشكل لتلقائية ونظام متزامنين. إن تطور الفكرة نتيجة للتاريخ، غير أن هذا التاريخ يلتقطه نموذج معين وينظمه، والنموذج "يتبع" التاريخ عن قرب ويخضعه ويبنينه باستمرار، مانحا إياه انسجاما واستقرارا ووحدية، فالعملية فى مجموعها تفضى إلى تركيب.

لم تعد الفكرة الأدبية بهذه الطريقة تكون مع المنطق والنموذج وكيته المادية سوى شىء واحد، لأن "منطق" النموذج يتوافق توافقا تاما مع منطق سيرها التاريخى، وبذلك يكشف "منطق" النموذج المعادل لنسقتها الخفى من خلال التاريخ، عن تطوره الخاص به، فى حين يكشف الاتجاه الذى تمتد فيه الفكرة ، فى منطق النموذج عن تأكيد لوجوده وانسجامه الخاصين به. إنه تقارب تشاكلى وأنطولوجى لـ "منطقين" اثنين، مماثل للهوية الجدلية للمفهوم والحقيقة الموضوعية، وتصبح المعرفة التاريخية "قالبا" لمنطق ملازم وشكله ، وهو نسق علائقى (relationnel) كامن حقيقى يتوافق كليا مع تمثل التاريخ الكامل لفكرة أدبية معينة. لذلك يحتمل كل نموذج ذو طابع تاريخى (من هذا النمط) مظاهر من بين المظاهر الأكثر تعارضا ، ويدمجها ويعتمدها ، فيمكنه إذن

تأسيس وحدة حقيقية من المظاهر المتناقضة: تجريدية ومادية، عقلية وحسية، خفية وظاهرة، ويحولها إلى تقارب استكشافي، وإلا ستكون النمذجة مستحيلة تماما، وهذه عملية ييسرها كثيرا الطابع التجريدي - النظرى للمتغيرات والطوارئ التى تعرفها الأفكار الأدبية.

تقوم العلاقة الجوهرية نموذج - تاريخى إذن على مماهة المستوى المنطقى (حسب المنهج الجدلى - الواقعى المذكور أعلاه) والمستوى البنىوى والتاريخى ، إنه حل من شأنه فتح آفاق جديدة فى مجال "تاريخ" الأفكار الأدبية :

(أ) يعادل تقدم الفكرة الأدبية فى التاريخ توضيعا (objectivation) وتحيينا أبديين ، لأن الفكرة الأدبية تتطابق - بالفعل - مع حركتها التاريخية: التاريخ فى النموذج = النموذج فى التاريخ ، ويتراكب وضعها الأنطولوجى ووضعها التاريخى إلى حد التماهى، فتكشف عن جوهرها وتتحدد وتحيا تاريخيا، ولا يمكن أن تعرف إلا من خلال التاريخ وبواسطته، ويتعادل لنفس السبب، "تاريخ" الفكرة الأدبية مع الفكرة بصفتها "عملا أدبيا" أى كلية تاريخ الفكرة الأدبية المعتبرة من حيث هى عمل مفتوح يتطور باستمرار.

(ب) يظل اتجاه الفكرة الأدبية التاريخى، من البداية إلى النهاية ، ملازما وكامنا، ويمثل كل وجود تاريخى لها شكلا كامنا، وهذا يعنى أن تاريخها (= السير الوقعى - النصى) لا يفتأ يطور كلية المقدمات الأولية الخاصة بمبدئه التنظيمى الداخلى و"المنطقى" ويحينها. إن جميع المواقف والأطروحات والتوجهات الجوهرية (وهذا تأكيد جديد لتلك الأطروحة المقدمة أعلاه فى الفصلين IV و V و 3) لتتحدد منذ البداية، وأيضا يتطابق تعريف الفكرة التاريخى مع تعريفها النظرى ، لأن كل فكرة أدبية تتحدد فى الزمان والتاريخ، داخل انسجامها الكامن الخاص بها، ينتج عن ذلك أن التعريف الشامل للفكرة الأدبية يتكون من كلية المعانى والتعريفات التى ينتجها تاريخ لانهائى.

(ج) وفي نفس الوقت يطور تاريخ الفكرة الأدبية ، أثناء المسير، كلية دلالاته الكامنة تبعا لنفس المعادلات: التاريخ = الطاقة والوعاء الدلالي الواسع جدا، وتطور كل فكرة أدبية سلسلة من اللزومات المدرجة في عباراتها النظرية المتتابة، ولا يفتأ التاريخ يوسع تلك الإحياءات والدلالات و"يحللها".

(د) يتطابق تاريخ الفكرة الأدبية مع "نموذج" التاريخي الخاص به الذي يُخضع جميع مظهرات الفكرة الأدبية التاريخية وينظمها ، وليس هذا النموذج سوى انعكاس مثالي للفكرة الأدبية أثناء تسلسلها ، لذلك تتوافق مكونات الفكرة مع "نموذجها" الذي "يتكون" باستمرار ، بقدر ما ينتج التاريخ عناصر جديدة قابلة للاستعادة، وبقدر ما يمكن للنموذج امتصاصها وإدماجها في بنيته. يستخلص من ذلك أن ظهور النموذج وتأسيسه لا يدلان على بداية مظهره التاريخي بواسطة النصوص، لأن الطور التأسيسي يكون متبوعا، حسب الاقتضاء، بمرحلة توضيحية ووظيفية طويلة من التصحيح والتصديق.

يكشف مثل هذا النموذج ، وهو نتيجة للقراءة التاريخية ، في الواقع عن مخطط كامن في التاريخ. ولهذا الحدث دلالة مزبوجة:

١- يرتسم كل نموذج ويتحقق في التاريخ بالتدرج ، ولا يمكن أن يتم بناؤه إلا بمعطيات تاريخية.

٢- يكرر التاريخ النموذج على قدر انصرامه ، ولا يمثل سيره الموضوعي إلا إثباتا ما بعديا لمخطط ما قبلي. إنه تصديق من الداخل على شكل يشمل سيناريو بأكمله مؤهل للتحيين فيما بعد. إن تعريف الفكرة الأولى (في مرحلة نموه الأول (in ovo) وفي حالة "المشتق الأيديولوجي" و"النمطية الأصلية")، يعمل كإنه يشكل مسبقا تاريخا كامنا، ولا تفتأ الظواهر التاريخية الموضوعية اللاحقة تطوره وتوضحه، وهي عملية تكميلية بدقة تامة ، التاريخ يؤكد النموذج، والنموذج يكشف عن تاريخيته الخاصة به في التاريخ، فيتحدد بالتدرج ويأخذ مجراه و"يرتسم" طوال مساره التاريخي. يتطابق

بهذه الطريقة خطاب **التقدم** مع خطاب **فكرة التقدم** ، ولا يكون خطاب الحديث مع **فكرة** الحديث سوى شىء واحد إلخ.

كل ذلك يحدث كأن الفكرة الأدبية كانت "تتوضح" (بالمعنى الاشتقاقى للمصطلح: التوضيح Explicatio = التجلى Deroulement) وتصف نفسها بنفسها طوال مراحلها التاريخية . هكذا تتطابق التعريفات المتتابعة للفكرة مع بيانها التحليلى المحدد مسبقا، فى حين لا تفتأ مختلف الظروف التاريخية تطلق سيرورة "مشفرة" مسبقا أو تعجلها أو توقفها . وهى عملية تماثل عرض شريط تصويرى. إن تصورنا للنموذج ليباعد هنا أيضا عن "النمط المثالى" الفيبيرى (Weberien) التقليدى الذى بمقتضاه "تكون مهمة العمل التاريخى هى تحديد، فى كل حالة خاصة، إلى أى مدى تقترب أو تبتعد الحقيقة عن هذه اللوحة **المثالية** "فبالعكس، يتوافق فى نظرنا "مضمون" الفكرة مع "شكلها" فى جمع لحظات تقاربهما؛ إذ يلتحم نموذج **فكرة الحديث** (مثل كل فكرة أخرى على كل حال) بالعناصر التاريخية التى تبرهن على صحتها، ويقترن النسق الشكلى **بالحقيقة**، **وتتحول** إلى شكل ما ، وهكذا تصبح فوق زمانية ومقولية.

معنى ذلك أن كل نموذج "محكوم عليه" بأن يكون فى آن واحد "تاريخيا" و"هو ذاته". فكل نموذج للحديث مجبر ومرغم على أن يكون "حديثا"، وقد لا يكون إلا "حديثا" حتما ومدركا على مستوى الوعى النقدى الحديث . إنها نمذجة تتجاوز كل مشروطية دقيقة متسلسلة زمنيا (chronologique) . هكذا تزول عدة صعوبات: التأريخ المطلق وتقلب التسلسلات المباشرة و"الأصول" (بحيث إن نموذج الحديث يمتص معانى بالية ، وقد يتحدد بتعريفات قديمة) . فمتى وفى أى عصر يصبح الحديث "حديثا" فعلا؟ إنه دائما حديث على مستوى كل مقطع زمنى من معايته التحليلية وبنيته التسقية.

تحصل دائرية النموذج فصل (3, IV) ، بنفس الطريقة ، على طابع تاريخى، فى حين يصبح تاريخ النموذج دائريا حتما، وتكرر كل فكرة أدبية وجودها التاريخى داخل "نموذجها" النمطى الأصلى والطبيعى ، وهى تتلاحق مثل شكل لولبى مفتوح. إن العودة

الدورية لتاريخ الفكرة محتمل ويمكن إدراكه، لأن تلاحق النموذج خلال جميع مراحلها يتراكب تماما مع دوران الفكرة حول محورها. وهذا هو الدليل الإضافي لصالح "التاريخ المثالي الأبدى" لفكرة أدبية لا نهائية ودورانية خلال مدة إقراراتها التاريخية كلها، باختصار الفكرة تبحث عن وجودها التاريخي الخاص والمعادل لتمظهرات نمطها الأولى الخاص.

تقتضى هذه المشروطية المزدوجة انتقالا تاريخيا مزدوجا : انتقال نموذج الفكرة الأدبية ، وهو تعبير عن الوضعية التاريخية الناقد الذى يعده تدريجيا، وانتقال المادة التاريخية المؤهلة لتأكيداته والتي تنتقل فى نفس الوقت مع النموذج، وتقدم له نصوصا وثوابت ومواضع (topoi) إلخ ، وهى عناصر تسمح له بأن ينطلق ويعمل ويتعدل ويتحسن. إنها تاريخية متواصلة بإمكانها تفادى الشكلائية المجردة والبناء المصطنع والوثوقى، فتعوضه بـ "وثائق" قابلة للتكامل وخاضعة لمنطق نسقى، ويمكن الحديث كذلك فى هذا المستوى عن "تناص" حقيقى للفكرة الأدبية من حيث هى عمل أدبى : وهو النموذج بصفته تركيبا لجميع أجزاء تاريخه النصي.

إن الحقيقة - الأكيدة - لثوابت النموذج وتشكيلاته النمطية الأصلية والموضعية لا تعارض البتة مشروطيتها التاريخية، بل بالعكس، ينتج تاريخ الفكرة الأدبية كلية اللامتغيرات، ويعيش كل لا متغير (invariant) تاريخه الخاص به ، ويحصل كل شكل موضعي (Topique) على مضمون تاريخي، وكل تركيب من هذه التراكيب نتيجة لتركيب جدلي وتجسيد (matérialization) وشخصنة (personnalisation) تاريخية فى سلسلة متواصلة. هكذا تشكل كلية هذه العناصر التاريخية - الثابتة تاريخ فكرة أدبية واقعية وموثقة، ومفهوم "الثابتة التاريخية - الجدلية ذات تاريخي - جدلي بهذا المعنى، بحيث يخضع إلى مشروطيات وتحولات وتدقيقات تاريخية متواصلة. وليس "النمط المثالي"، تعبيراً مباشراً عن حقيقة تاريخية معينة، بل هى التى يمكن أن تؤكد باستمرار، ويجد نموذج الفكرة الأدبية نفسه فى نفس الوضعية، وشأن ذلك شأن جميع المواضع (topoi)

النظرية - الأدبية التى يتطور "مضمونها و"مبدؤها التاريخى" وهما يبلوران مختلف،
"وجهات النظر" التاريخية. إن التحقق، على مر الزمن، من عرف مصطلحى ومصطلحية
الثوابت التى تقتضيهما الفكرة الأدبية، تاريخى فى حد ذاته؛ يتعلق الأمر إجمالاً بعرف
مقرر تاريخياً.

لقد سبق أن عولجت المسألة التالية معالجة سطحية (فصل III، 3-2 V) وينبغى البت
فيها بأكثر ما يمكن من الوضوح : ما الوضع التاريخى والوظيفى للعناصر الجديدة
التي ينتجها حتماً تاريخ أية فكرة أدبية ؟ فطوال سيرة فكرة أدبية معينة تظهر
- بالتواقت أو بالتتابع - عناصر لا متغيرة (مواضع topio وثوابت إلخ) عددها،
بالطبع ، كبير أو قليل حسب الظروف، غير أن ظهور تلك العناصر الجديدة (العفوية أو
غير المتوقعة من حيث مبدأ السببية النوعية إلخ) لا يحدث أى خلل فى عمل النموذج،
وبالأحرى لا يسبب انحلاله، وقبل كل شئ ليست مماهة الثوابت الجديدة ممكنة إلا فى
منظور وعلى مستوى نموذج مكون ومبين مسبقاً، لأن إوالية نموذج موجود هى وحدها
القادرة على إقرار عناصر جديدة وإدماجها ومفصلتها ، إلا أن هذا الإقرار أو الإدماج
التمفصل ليس ممكناً إلا بقدر ما تكون العناصر الجديدة غير متعارضة مع هذه
العملية، ولا تشوه بنية النموذج المكونة سلفاً ولا تنسفها . بعبارة أخرى إن كل إثبات
للعناصر الجديدة خاضع خضوعاً مطلقاً لقاعدة النموذج الوظيفية، ولا يمكن لأى
عنصر جديد أن يكون غريباً أو دخيلاً أو شاذاً داخل النموذج بقدر ما يخضع لـ "منطق"
النموذج المتلقى، ولا يتعارض مع مقدماته المنطقية (prémises) ومعاييره الجوهرية،
فقد تمكن الهايكو (Haikai) اليابانى من الاندماج ، مثلاً، فى النسق الرمزي الأوروبى
الذى تمثله على الوجه الأكمل، لذلك لا يستطيع أى عنصر جديد (نص وتعريف إلخ) أن
"يقوض" النموذج، إذن ليس هناك أى تعارض بين السير التاريخى للنموذج وتأسيسه، لأن
العناصر الجديدة تتجمع وتندمج عضوياً فى نموذج (قبلى) موجود، أو لا تتجمع ولا
تندمج على الإطلاق، وهذا أيضاً دليل واضح وبنوي على أن تلك العناصر الجديدة
تنتمى فى الواقع إلى نموذج آخر، أو صلاحية أخرى، أو انسجام آخر يسترجع

عناصره الخاصة به ويدمجها حسب معيار اشتغال مطابق. هكذا ينتهي الأمر بكل عنصر جديد إلى أن يلتقط ويثبت بشكل أو بآخر داخل نموذج محتمل.

وأخيرا، إلى أى حد يصبح النموذج "واعيا" لتاريخه الخاص به؟ وإلى أى حد يحصل على "وعى" تاريخي؟ إن وجود تمثيل عام يتحين بالتتابع في كل لحظة من لحظاته هو وجود لا جدال فيه: أى أن الفكرة الأدبية باعتبارها تاريخا، ووعيتها التاريخي، هما في نظرنا، شئ واحد بالذات، ويوجدان مندمجان في نفس الدينامية التاريخية، وتحدد كل مرحلة تاريخية (يعنى كل تعريف وموضع وثابتة إلخ) كلية البناء النظرى نفسه وكلية السيرورة الصورية - الفكرية الوحيدة، وتشارك في ذلك البناء وتلك السيرورة اللذين يتغيران طوال النمذجة. صحيح أنه، تبعا لمختلف الحقب التاريخية، تبدو بعض السمات أكثر وضوحا أو كثافة أو ترددا أو عددا، لكن نوعيتها النظرية، ونوعية الرابط الذى يربطها، ونوعية النسق الذى ينظمها تبقى دائما هي هي.

٦ - وكون العلاقة نموذج / تاريخ هذه تشكل في حد ذاتها موضعا (Topos) نظريا منتشرا جدا - يعبر عنه حديثا بالعلاقة المعادلة **تزامن / تعاقب** - فإنها تشهد، مرة أخرى، كم هو واقعي وعنيد حضور الموضع (Topoi) في مجال الأفكار الأدبية. وهذا الموضع "مستنسخ" حقيقى و"عبارة مألوفة" بأقوى مدى المصطلح كله، الذى كان لابد من أن ينطبق عليه ويثبت في دائرة الأفكار الأدبية. إن ملاحظة موجزة في مؤلفنا السابق، وبيان صريح عند وصف الفكرة الأدبية البنيوى (فصل II) قد يبينان، مرة أخرى، طابع هذه الصيغة الثابت والمتواتر، الذى نلاحظه في جميع متغيرات الصراع **نمطية / تاريخ، بنائى / تسلسلى، سكونى / دينامى أو تطورى**. ومن هذه الوجهة صدرت الصيغة مباشرة عن فردنان سوسير الذى تُستغل أفكاره اليوم كليا. ومن الأكيد أن التوافق يتعارض مع التتابع، وأن هناك محور **التواجد (conexistence)** ومحور **التتابع**، وينزع التاريخ إلى تبديل جميع الأنساق، ويتعارض الزمن المنطقى

والصوري مع الزمن التاريخي، وإن تطابق النموذج مع "اللغة" (حتى نستعمل نفس المصطلحية) فإن التاريخ، من جهته، يتطابق مع "الكلام"، فالتملص من هذين البديلين الموضوعيين أمر مستحيل، غير أن في مجال الأفكار الأدبية، لم تتم بعد - بشكل نسقي - محاولة تطبيق حل يسمح بمقارنة منهجية (وخاصة لم تتم بعد محاولة إيجاد مثل هذا الحل). بالطبع لا يمكن لمجموعة من الحلول أن تكون سوى مقولبة ومتواترة، وهي حالة لا يمكن إنكارها، بيد أن الميدان خال لكل أنواع التفردات، وخاصة لاستدلالات ملموسة على النصوص.

بديهي أن المنطلق لمثل هذا الإجراء يكمن في عدم كفاية المنظور التاريخي التقليدي، بالإضافة إلى ذلك، لا يمكن أن تدرس الفكرة الأدبية من الوجهة "التكوينية" أو "التطورية" أو "الحتمية" إلخ وحدها، لأنها تعبر كذلك عن ظاهرة عامة وعالمية لا يمكن ضبطها وتشكيلها إلا من خلال رؤية شاملة وتركيبية، أما تدخل المعيار التاريخي بحصر المعنى، فلا يفتأ يتجاهل المعطيات الأساسية أو يحرفها: الإحداثيات الرئيسية، ونسق اللامتغيرات، والمظهر الموضوعي أساسا، واتجاه عمل النموذج وصيغته، إنها وضعية تماثل بشكل دقيق وضعية النسق اللغوي. من هذه الوجهة يكون التزامن هو وحده المعبر، لأن تعريف "المنطق" الداخلي للنموذج كان يسعى بالضبط إلى تزامنية النموذج "المثالية" وهذه النظرية؛ فيطلعها على نسق من الثوابت والاستمرارات والتوافقات النمطية القادرة على أن تضمن لها هوية لا زمانية معادلة لزمان كلي ((pansynchronie) حقيقى. وحتى نبقى في مجال المماثلات اللسانية، لنشر إلى أن الأمر يتعلق بنفس الانسجام أو الترابط الذي يميز الدائرة المفهومية للـ "حقل المعجمي"، وقد يمكن التذكير كذلك بمفهوم الاشتقاق "التزامنى" المختلف تماما عن الاشتقاق "التاريخى"، فبينما يتلخص هذا في نسابة (Généalogie) الكلمات، يعانق ذاك "شبكة" الترابطات الشكلية والدلالية التي تربط بعضها ببعض في نسق لسانى محدد، ويجعلها هذا المظهر المهم - دون التقليل من قيمة التأثيرات التاريخية - تقوم

بدورها الحقيقى. ويبقى معامل فكرة أدبية (محاكاة وحديث إلخ) أو نسبة ترددها التاريخى خارجيا وثانويا على كل حال، لكون أنساق فكرتى المحاكاة والحديث إلخ، موجودة حقيقة ومكونة جيدا، وتعمل وفق الظروف المذكورة أعلاه إلخ، وإن كانت فكرتا المحاكاة والحديث إلخ، فى الغالب، مقررتين فى حقبة معينة أقل منها فى حقبة أخرى وتعيشان فى وضع مغمور وتحجبهما أفكار أخرى، فهذا يعنى أنهما كانتا موجودتين فعلا، وأن وجودهما تضمنه قوة نسق نفس الفكرتين واستقراره فى مجموعته.

إن نتائج المنظور التزامنى المنهجية حاسمة بالنسبة لصلاحية كل عملية فى النمذجة. ومن الواضح أن جميع النماذج تصبح فى نفس الوقت ممكنة وصحيحة، إذن حقيقية. إن نموذجين، أو أكثر، قد يكونان متزامنين، لكنهما مختلفان اختلافا شديدا، ولا يقل وفاقهما لتزامنيتهما الخاصة بهما، بذلك تكون إمكانية وجود عدة نماذج مفتوحة جدا، وأيضا يتجاوز النظام والزمن المنطقى ويخضعان بالضرورة النظام والزمن التسلسلى - التاريخى، وما يبدو "اعتباطيا" على المستوى التاريخى يصبح مشروعا ومنسجما تماما على المستوى البنىوى - التزامنى، والا سيستحيل كل تصنيف أو كل نمطية نظرية وأدبية. إن هذا المنهج الجديد يتغلغل دائما أكثر فى الدارسات الأدبية حيث لا يتم تطبيقه فقط بل يتم تنظيره أيضا. وإضافة إلى ذلك علينا معاينة أن الأبحاث من هذا النوع تكشف صراحة عن مبدئها "التزامنى". ولتدعيم ما قدمناه منذ لحظة، نكتفى بشاهد واحد (هو، مع ذلك، شاهد نمطى إلى أبعد حد)، يقول روبرت دولوفوى (Robert Delevoy) :

"إن الإنسانية لا تعيش بواسطة شرائح وعقود وأجيال بقدر ما تعيش بـ"طفرات قرنية" حسب تعبير فوسيون (Focillon) البليغ، ولإبراز وحدة الحدث المعاصر، علينا أن ننزع إلى إدراكه فى مجموعته وفى عمقه البنىوى، ولن يمكن توقع الوصول إليه دون معالجة البعد التزامنى، وحده الذى يسمح بالتخلص من النظرة الخطية والأفقية والسكونية القديمة، للقيام على محور "المدة الطويلة" بمصادرات أنية فى الزمان

الفضاء، وكان تين (Taine) على صواب، لا محالة، لما كان يصرح أن نظام السنين ليس هو بالضرورة نظام الأفكار.

بيد أنه سيكون من الخطأ الاعتقاد أن هناك تعارضا مطلقا ونهائيا بين التزامن والتعاقب، المستحيل جدليا على كل حال. إذ الصواب بجانب التركيب، المعلل بالوجه الأكمل من الوجهات النظرية والتطبيقية والمدقق من الناحية الاستكشافية، وهذا حل كان يُستشف لما كانت هذه المجادلات بعيدة عن حداثها وأهميتها الحاليتين. فالتزامنية الخاصة وهم طالما يشارك تاريخ النسق هو نفسه في نسق معين، إن كفاية هذه الملاحظات يرجع عهدها إلى بدايات البنيوية الأدبية؛ "اذ كل نسق يقدم لنا، إلزاميا، من حيث هو تطور... والتطور يتوفر حتما على طابع نسقي" ويتضمن كل نسق تزامنى ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان الملازمان، فمماثلة التزامن / التعاقب بالتعارض سكونى / دينامى لا تصح هى كذلك. إن التزامن فى لغة معينة، مثلا لا يقتضى تغيرات وتشفيرات وأنساقا جزئية "خاضعة للقوانين المرنة فى الانتقال من نسق إلى آخر"، ومنتمية إلى نسق شامل فى اللغة. وقد أمكن أيضا تنظير دلالية تعاقبية بنيوية، وهذا لا يعنى أن جميع الحلول القائمة على اتفاق ومقابلة معينين تكون مقبولة. أكيد أن الحل الأكثر شيوعا هو تعريف التعاقب من حيث هو تتابع من التزامنيات أو "تغير وانتقال من وضعية نسق إلى وضعية نسق آخر"، إذن من حيث هو تتابع لانقطاعات عدة نماذج مختلفة وتجميعاتها، بينما يقتضى التركيب الحقيقى تحويلات داخل نفس النسق.

قد يُعتقد أن فى هذا بعض التناقض. فى الواقع يعتبر المنظوران متكاملين، فالتتابع يلتقى بالتوافق، والتوافق يكشف عن التتابع، وإن كان نموذج الفكرة الأدبية يتضمن كل تاريخه المدرج بشكل كامن فى "منطق" الفكرة، فلا تمثل كل لحظة من لحظات تحيينه سوى مقطع من تاريخ وحيد وملازم، وبالعكس إن كان نموذج الفكر الأدبية لا يمكنه أن يتمهى ويعاد تشكيله إلا من خلال تتابع بعض اللحظات التاريخية وبواسطتها، فإنه يكون ملازما لذلك التتابع ومدرجا فى سير الفكرة الأدبية التاريخى -

الموضوعي، وإن كانت كل فكرة موجودة سلفا ويحكمها كمونها، فإن فحصها التاريخي (التعاقبي) لا يشكل سوى تدقيق استعادي في توقع (تزامني) إذن لا تفتأ السوابق التاريخية للفكرة تحقق عددا من مراحل سلسلة مثالية تتطابق تماما مع الحل الذي يقدمه النقد. أما تفاصيل الفكرة فإنها تظهر بالتتابع، إلا أنها تجد نفسها قارة ومجتمعة تزامنيا بواسطة إواليه الفكرة، كما بواسطة الوعي المنظم لناقد الأفكار الأدبية. وتتسبب المخططات، طبعاً، إلى الناقد، لكنها تشتمل على تاريخ بأكمله وعلى "منطق" بأكمله في التاريخ، من هنا توضعنا بالتتابع لسلسلة من الأجزاء وتقسيمها على شكل نماذج أيديولوجية. إن وصف الفكرة التحليلي والتاريخي تعاقبي، أما مبدأ ذلك الوصف فهو تزامني، وتحصل المدة التاريخية على بعد وتنظيم فقط بواسطة تجزيئها وإخضاعها لنموذج معين.

وتبدو الصورة الأقرب إلى الواقع هي صورة التعاقب، باعتباره "مشهداً" متواقت لعدة لحظات متموضعة "تاريخياً"، ومن حيث هي [أي اللحظات] أجزاء لنفس النسق المثالي. من هنا يأتي مصدر المسئلة التالية: تعاقب مترابط مع التزامن، تليه قراءة تزامنية للتعاقب (لأن هذين المفهومين ليسا متكاملين فحسب، بل دائريين كذلك). إذن من الممكن تصور تشكيل وإثبات متبادلين ومتناوبين، لأن محور التواقت، ومحور التتابع يتقاطعان على غرار تقاطع هندسي متحرك. هكذا باختصار، يصبح تعاقب التزامن (المعادل لزامن التعاقب) ممكناً، وقد يبدو هذا أكثر من تناقض أو مجرد لعب بالكلمات، بيد أنه في الحقيقة، قد سبق أن استشف هذا الحل مبدئياً، في مجالات أخرى من البحث البنيوي، وبذلك تم الحديث عن "تعاقب كلي" (pandiachronie)، وعن "تعاقبية لا متغيرة"، وقوانين التوازن الخاصة بالبنيات الدائمة، إذن بالزامن. ولا يحدث التطور إلا داخل تنظيم وتناسق معينين، لأنه ليس هناك تحولات غامضة، بل فقط "قوانين" لتحولات يمكن "تنميطها" و"تشفيرها" حسب معايير نموذج معين منصوص عليها، وكل تعديل تاريخي مجدول ومفسر، بصفته إمكانية يحددها نسق معين، قد لا يكون سوى تعديل تزامني إلخ. وهذه التشكيلات، وأخرى مماثلة، منتشرة انتشاراً واسعاً بين الباحثين، بما فيهم الباحثون الماركسيون. قد يمكن القول كذلك إن هذا هو

المبدأ على الأقل، إن لم يكن الطور النهائي لهذه المسألة، الذى يمكن من خلاله، حالياً، ارتقاب الحل الصحيح والمناسب.

وهكذا يصبح النموذج بلورة لنظرة تزامنية، وتزامنا قابلا للنمذجة، ولا متغيرا للتغير التاريخي. إننا لا ننفي التعاقب البتة، فهو لا يفتأ يوضح ويؤكد باستمرار التزامن، أى شكل أدراك مقطع تاريخي هو ذاته "نتيجة" تاريخية. والتطور التاريخي ما انفك إذن يبرز الانسجام الذاتى لنموذجه، يعنى يكشف عنه ويؤكدده، والتعاقب يحين الكمونات النسقية والنمطية للفكرة الأدبية، فإن كان الوصف التزامنى ينتمى إلى مخطط ما، يحدد التعاقب استعادته وتكراره داخل ذلك المخطط. وكل لحظة تاريخية تندمج فى نفس النموذج البنيوي و"تغيره"، إنه مجموع دينامى يتشكل من جديد باستمرار فى نفس الاتجاه وحده، وهو تحرك توجهه - كما قد سبق أن رأينا - توجهات دويرية (Cycloïdales)، ويقوم هذا التكرار المتواصل كذلك باختيار معين بفعل تحركه بالذات، فيجرى انتقاء كمونيا؛ أى أن النموذج يجتاز بعض المراحل حيث يكون حضوره فيها مغموراً وبسيطاً ومتواضعاً جداً، أخرى حيث تكون فعاليته وتردده مهمين وجد بارزين، وفى بعض الحقب تظل الكمونات فى حالة إبطاء، فى حين تستغل فى حقب أخرى إلى أقصى حد، إنه تغير "يفجر" فى نفس الوقت خزان الفكرة الأدبية الدلالي كله، وتسمح المسافة التى يجتازها بظهور الدلالات الخفية الواحدة تلو الأخرى ظهوراً واضحاً، وتبرز فروقا جديدة وغير متوقعة، ويعادل التعاقب فى هذه الحالة تعدد معنى (polysémie) حقيقى.

إن إوالية هذا التركيب هى إجمالاً، كالتالى: نقوم من خلال تدفق الفكرة (= المحور الزمنى والتعاقبى) بتعيين متبوع بتجزئى يوقفه (المحور التزامنى) على مستوى وفى لحظات التعيين المنجز بالذات. ويتوفر هذا "المقطع" أو الجزء على خاصيتين أساسيتين:

١- لا يحدد سوى الطور الأخير (مقطع أو مرحلة إلخ) من تاريخ فكرة أدبية وصل - تقريباً - "إلى نهايته".

٢- يعكس هذا الطور (المقطع أو المرحلة إلخ) بنية الفكرة فى مجموعها ، فيصبح نموذج الجزء وبنية المجموع ، حيث وقع التقسيم، متشاكلين ومتجانسين.

إذن، يحق لنا أن نقوم بالتعميم انطلاقا من مقطع دال وموجز بطبيعة الحال. وإن حولنا هذا النموذج ذاته طوال محور معين، فلن يمكنه أن يقسم مضمون الأطوار المجزأة ويعيد بنيته إلا تبعا للقانون ("المنطق") الذى يوجه النمذجة بأكملها. إن إدراك التحرك ليس أقل حضورا فى المظهر "التزامنى" لهذا "المقطع السكونى" لذلك فإن قراءة النموذج تكون مبنية وبنية فى آن واحد.

وعليه تصبح العلاقة نموذج / تاريخ واضحة وغامضة فى نفس الوقت. من جهة لأن تحليل البنيات التزامنية يقتضى بالضرورة إحالات تاريخية ثابتة. ومن جهة أخرى يتم التفكير فى كل إحالة تاريخية ضرورية ذاتها بمصطلحات "بنوية" وبواسطة علاقة منطقية وثابتة مع النموذج ، الذى رغم أنه نتيجة تاريخية ، يتطور بشكل دقيق حسب معياره الداخلى. باختصار ، يمكن أن يتحدد التعاون تاريخ / نموذج كالتالى: التاريخ يجسد التعاقب ويوضحه، و"يستجيب" التاريخ (مجازا) لشكل النموذج، ولا يتم تأكيد كل نموذج وفحصه إلا عبر تاريخه أو تصميمه أو هيكله الكامن الذى يؤكد بدوره انسجام أوجه التاريخ الظاهرية . لنصف أخيرا أنه مهما كانت الظروف فإن السياق التاريخي يحدد دلالة الأفكار الأدبية أو يوضحها أو يبدلها أو يغيرها، لأنه وحده الذى يبرز النموذج أو يجعله عرضة للنسيان، يحينه أو يتجاهله حسب الظروف. "غير أن فى كل هذه الحالات يكون النموذج حاملا سمات وتعيينات تاريخية، وهذا لا يستبعد إمكانية "تحصيل حاصل" حقيقى ، ففى الواقع يعبر النموذج ويتم التعبير عنه بشكل مختلف فى كل مرحلة من مساره التاريخي. ها نحن إذن تجاه نموذج يتوفر على وضع تاريخي ذاتي ومزدوج: لا متحرك يعمل تزامنيا من وجهة نموذج سكوني، ويتصرف فى نموذج دينامي. من هنا يأتى مصدر انتقال مزدوج تليه قراءة مزدوجة، انطلاقا من النموذج نحو التاريخ (نموذج "ذو خاصية تاريخية")، ومن التاريخ نحو النموذج (تاريخ "نموذج") طول مسار مزدوج متوافق ومتبادل و - كما سنرى فى

الفصل الموالي - هرمنوطيقى للغاية. إنها فى كلتا الحالتين، شبكة مؤسسة من قبل مباشر عملها، ونموذج مشيد ومشكل ومحدد فى التاريخ.

إن آخر وأكبر مفارقة تتضمنها هذه الوضعية (وهى مفارق تمت الإشارة إليها أعلاه عند معالجتنا لـ "استقرار" الأفكار الأدبية، (الفصل ١٧، 2) ، تتعلق بنمط خاص من الاستقرار النظرى، ونتيجة المثل التاريخى المتواقت مع النموذج الدال والمدلول فى نفس الوقت، إذ نلاحظ فى لحظة محددة، أن النموذج يبدأ فى التحجر والجمود واللاحركة فى زمانه المجرد والمطلق والعبر تاريخى والمتسق والمشارك الخاص به. وتستقر الفكرة الأدبية استقرارا مريحا فى "اللاحركة" حتى لا نقول فى "الابتذال"، الابتذال التاريخى، الذى هو مع ذلك سمة للتاريخية، المشيع والمثبت والكثيف والدال فى تجربة متمثلة ومنمذجة بكاملها. إنه خضوع حتمى كأن الأمر يبقى على حاله داخل النموذج ، ويؤكد كريماس "أن حكمة الأمم التى تزعم أن **كلما تغيرت الأمور بقيت الأشياء على حالها**، تنطوى على قسط وافر من الحقيقة"، فموض المفاجآت ها هى إذن الاستمرارات و"المستجدات" المتوقعة والمنتظرة والتردادية تقريبا، وكان غوته، دون شك، على صواب حين كتب يقول : "الأفكار تعود والمعتقدات تدوم لكن الأحوال تتتابع ولا تعود إلى الوراء". إنها بديهة بدأ يأخذها بعين الاعتبار البنيويون وكذلك مؤرخو الأفكار التقليديون.

إذن من الممكن إدراك صورة متحركة "للدوام" أو "للأزلية" **وشكل للوعى** التاريخى، بل تاريخ فوق زمنى وموضعى ولا زمنى (وتوجد تعريفات وتوقعات مهمة لدى كل من شلاير ماخر ورانكه (Ranke) ، يصبح داخله التسلسل الزمنى ذاته شكلا للنمذجة وحيث إن العناصر السكونية "الكلاسيكية" قد تكون "جديدة"، ويمكن استعادتها فى أعمال أدبية راهنة ، وبما أن العناصر الأسلوبية "الحديثة" قد تكون "قديمة" وموجودة فى أعمال أدبية "قديمة" ، فإن فكرتى **الجديد والقديم** تتجاوزان المستوى التسلسل زمنيا وتتعاليان عنه بالضرورة ، وتعادل هذه الملاحظة الرؤية

التزامنية الكلية (pansynchrone) للأفكار الأدبية، وبواسطة مجموعة أصول كاملة من نفس المصدر بدأت هذه الاعتبارات تنتشر وتتعمم كذلك فى النظرية الأدبية الرومانية الحالية.

٧ - تؤثر نتائج هذا التحليل المنهجية مباشرة فى تاريخ ونقد الأفكار الأدبية ، بصفتها فرعين معرفيين مستقلين، موضوعهما ومناهجهما النوعية والمتقاربة تتوافق حتى التطابق والتماهى ، كما سيبينه التحليل الموالى، فتاريخ الأفكار الأدبية الجديد ونقدها الجديد يعينان حدودهما بشكل نسقى وجذرى عن جميع المجالات القريبة: تاريخ الأفكار وتاريخ الأدب والنقد الأدبى. لكن ليس قبل القيام ، كما تم حتى الآن، باستعادة متواصلة (مثلا فى حالة الفكرة الأدبية والثابتة والتواتر والدائرية والنموذج إلخ) لبعض العناصر السابقة التى لا تزال قابلة للاستمرار فى نظرنا، لأن تاريخ ونقد الأفكار الأدبية يظهران ويتطوران وهما يمددان تقليدا لا يمكن إهماله إطلاقا ، تقليد قابل للاستعادة حسب منظور هرمنوطيقى بواسطة تفكيكات وإعادة إدماج نقدية.

١ - يتعلق أول إسهام، دون شك، بالبعد التاريخى لكل فكرة، (بما فى ذلك الفكرة الأدبية) ومظهرها الزمنى، وبدراسة ظهور وتطور أفكار جديدة مدروسة من الوجهة التكوينية والتطورية والسياقية والمقولية، بواسطة إدماجها فى الخانات الكبرى لتاريخ "الأفكار لكونها هى" الإطارات المرجعية التاريخية الضرورية لكل موضوعة وتحليل نقدى وتاريخى - أدبى. إن استمرار الأفكار الصريح أو الخفى فى التاريخ، فى اتجاه معين، يتوقع ، إلى حد ما ، ما قد سميناه "منطق" النموذج، أى منطق الفكرة الأدبية، وكون تاريخ الأفكار التقليدى كان أحيانا يتحدث، هو أيضا، عن "نسق متحرك" وعن "امتداد فى اتجاه واحد" ، هو أمر مهم ، وينبغى كذلك الإشارة إلى انتقاء الأفكار الجديدة وفق معاملها التمثيلية ومداهما - اللذين يمكن تسميتهما الموضعية (topologie) والثيمية (thematologie)؛ إذ من البديهي أن تاريخ الأفكار الأدبية ينتمى إلى مجال الموضعية الثيماتية، ومجال "الثيمات الجوهرية". إن هذا التشابه فى الانشغالات يثير الانتباه كذلك، لأن دراسة "حضور" نفس القضية النظرية أو "أفكار" أخرى، و"تأثيرها" فى مختلف دوائر التفكير وفى مختلف الحقب، تشكل توقعا أقرب من منهجنا كذلك،

فالتعريف يلائم، بقسط وافر، مفهوم **الثابتة واللامتغير** مع جميع لزوماته: التوافقات والتوازيات والتماثلات والتماهيات الجوهرية والملاحظات الموضوعية والمثبتة إثباتاً دقيقاً، من الوجهة الوثائقية والبعيدة مع ذلك عن كل سيرورة لتقليد مباشر، وينبغي - بصورة سريعة، لكن بالدقة المطلوبة كلها - توضيح أن دراسة الأفكار والنماذج الأدبية لا تستلزم في برنامجها الجوهرى سلسلة كاملة من العمليات النوعية لتاريخ الأفكار أو التاريخ الأدبي التقليدى المتعلقة بـ: المكونات والأصول والتأثيرات ودائرة النشاط إلخ، التى تبقى قائمتها، على هذا المستوى المرجعى، هامشية ووثائقية بحصر المعنى.

وعلى الرغم من أن فرعين معرفيين مشهورين ومكرسين تحت اسمى **تاريخ الفكر** (Geistsgeschichte) و**تاريخ الثقافة** (kulturgeschichte) قد تضاعل نفوذهما، وولى زمانهما كذلك، فإن فحصاً، دون تحيز، يتيح فى نظرنا، الكشف عن مظاهر لا تزال قابلة للاستمرار والتمثل فى تركيبات جديدة، ويبدو النقد الراهن كما لو فقد حس التركيب والنظرات الشاملة وأصبح خجولاً ومشلولاً تماماً أمام منظور التعميمات المجازفة بنفسها، و"أحادية الجانب" أحياناً، بتبنيها وجهة نظر موحدة ومتحدة الاتجاه ومقيدة حتماً، بيد أن مبدأ **الوحدة والكلية** يحتفظ بكل قيمته، لأنه هو الشكل الوحيد لتعريف الحقب التى تحدد التاريخ الفكرى بوضوح (التيارات والعصور و"الأجيال" إلخ)، وتمييزها. وتتفق آراء أنصار **تاريخ الفكر** وكذلك خصومه حول هذه المسألة. ولو تم إدخال، مكان مفهوم "العضوانية" (organicité) مبدأ "التوافق الوظيفى" القريب منه، لاتخذت روح **تاريخ الفكر** التركيبية (ولتمثلت إذن) معنى بنيوياً بشكل واسع، لأن تماهى **الأنماط الجوهرية** (grund - typen) - القابل للاستمرار دائماً - الذى تجسده مجموعات الثوابت (konstanten - Züge) وهو تمامه يعادل **الابنية المثالية** (Ideal Konstruktionen) ربما لا يزال جد مهم، كما أن فعالية تلك الأدوات، فى مجال النمطيات الأسلوبية ودراسة التناقضات الجوهرية فى البنية التحتية المثالية للتركيبات الثقافية، لاجدال فيهما كذلك، وتقدم الثيماتية (بواسطة تعريف الرؤى إلى العالم Weltanschauungen، و**ثيمات التفكير** Gedankenstoff، ومجموعات **الحوافر** (Motivsammelungen) إسهاما

آخر تثبت صحته من جانب آخر. إن هذا الحدس الذى يتشابه أكثر أيضا مع الموقف الذى قد تبنيناه، جدير بالملاحظة على الخصوص، كما أن كل مجال فى الحياة الروحية ينتمى إلى روح جماعية (Gesamtgeistes) قد تنتسب بذلك كل فكرة إلى نموذج جماعى. (Gesamtmodel)

إن الدلالية التاريخية التى أدرجها مؤسسوها أنفسهم ضمن أهداف تاريخ الأفكار الرئيسية، تمهد الطريق للدراسة النسقية فى المصطلحية الأدبية، بل تبدو كأنها الرائدة المباشرة من خلال دراسة "دور التعديلات والالتباسات الدلالية والتحويلات فى دلالة المصطلحات وغموضها، من خلال تاريخ الفكر والذوق". فبفضل أعمال ليوسبيتسر (Leo Spitzer) على الخصوص، تغطى اللسانيات أهمية خاصة تماما لـ "تاريخ الكلمات بواسطة تحقيق صلة حقيقية تعيد ربط اللسانيات التاريخية بتاريخ الأفكار وبتاريخ الثقافة ، ويعادل كل تحول دلالى (Bedeutungs wandel) "تحولا ثقافيا" (Kulturwandel) فضلا عن ذلك تدعو طبيعة الدليل (Signe) اللسانى ذاتها إلى مماهة تاريخ الأفكار بتاريخ المعجم (Vocabulaire) وفق العلاقة دال /مدلول ، وهما مجالان دلاليان لهما تاريخ متوافق أو مترابك، وهذه وجهة نظر يقبلها كل من مؤرخى الفلسفة ومؤرخى المعجم والمعجميين ومؤرخى "الذهنيات الجماعية" والنقاد إلخ. وتكشف الدلالية التاريخية للأفكار الأدبية عن أنماط التحويلات الدلالية وتدرسها حسب ظروفها: داخل مختلف الحلقات النظرية والثقافية ، وداخل مختلف المناطق الجغرافية ، أو داخل نفس العمل الأدبى أو النقدى، فتلعبا لخمس سيات، مثلا ، يمكن لفكرة الطبيعة أو المحاكاة أن تحصل على خمسة معان مختلفة تتوفر كلها على نفس الخاصية الأساسية : التطور والتغير المتواصل بواسطة تبنيها المتوالى لأنماط موحدة من التعريف، لأن كل نسق أو ثقافة أو أدب أو مؤلف أو ناقد لا يقترح ولا يقبل سوى صيغته الخاصة به، غير أن تلك الصيغ فى كل نسق أو ثقافة أو أدب أو لدى كل مؤلف أو ناقد تكون خاضعة لتغير ذاتى ولدينامية داخلية ، ويتغير مضمونها ، لكن بنيتها تبقى قارة تقريبا بفضل مبدئها التنظيمى النوعى، ويتصفح نقد الأفكار الأدبية تاريخ تلك التغيرات الدلالية

وينقحها . إن المغامرة التاريخية - الأيديولوجية لبعض الكلمات الرئيسية (عندما تكتب بشكل جيد)، تكون ممتعة مثل رواية الرواية (Roman -Roman)، فهناك أدب سردي " حقيقي للأفكار يغنيه تاريخ الأفكار الأدبية ويظهره عندما يجد إيقاعه وأدواته وموضوعه النوعي.

إن تاريخ المصطلحية والمصطلحات والأفكار الأدبية يقودنا إلى عتبة اهتماماتنا بالذات، إذ التوقع مباشر وفوري، أى يتعلق الأمر بالتعيين الدقيق للمجال النظرى والمماهة النسقية للمفاهيم والتعريفات الجوهرية، وتحليل المتغيرات الدلالية، وتتابع المعانى فى الزمان وتحركها فى الفضاء، فقد "اضطلعت" فكرة الآداب الجميلة ، خلال مدة تاريخية بالأدب والشعر، وفكرة الفن الأدبى قد "حملها" تتابعيا أو أنيا الميث والشعر والآداب الجميلة واللغة الشعرية إلخ إن مثل هذه الأبحاث ينبغى أن تلتقى ضرورة بتاريخ الأدب (تحليلات البرامج والمبادئ والتوجهات والتيارات الجمالية) ، وليس عجبا أن الدراسات الأولى من هذا النوع كان قد كتبها مؤرخو الأدب ونقاده فى القرن ١٩: مثل جرفينوس (Gervinus) وهتنر (Hettner) ثم براندس (Brandes) وأخيرا جون مورلى (John Morley) الذى يتميز الأدب، فى نظره، بعمق أيديولوجى أساسا. إن مؤرخى الأدب هؤلاء، هم فى الواقع، مؤرخو أفكار، ويمكن الإشارة كذلك إلى اسم كورنو (Cournot)، ويبقى كروتشه (Croce) دائما الرائد الكبير [فى هذا المجال] ، وتكفى مراجعة فهرس كتابه قضايا الجمالية أو خطاب الجمالية الجديد لتعزيز هذا الرأى، فهو على علم مثلا، بأن "الدلالات المتغيرة للكلمة" (النوق) لا تتوفر كلها على " نفس الأهمية بصفتها دلائل لبعض تيارات الأفكار"، فهناك تراتبية- hiérar (chio) الدلالات وعلاقة قواها ونظامها المعبر.

أما المرحلة اللاحقة - حتى لا نحدد سوى بعض المعالم الأساسية فسيجتازها كل من أرتست روبيركورتيوس ورينيه ويليك ، فالأول يرى أحد الأهداف الأساسية لعلم الأدب (Literaturwissenschaft) الحديث فى "تاريخ المصطلحية الأدبية"، وهو تحر موجه بشكل متقن نحو محيط القرون الوسطى اللاتينية . يكمن التقدم الأساسى فى

مماثلة المصطلحية الأدبية بالمواضع (topoi) النظرية ، وقد سبق أن استرعى انتباهنا هذا الجانب من المسألة (فصل 1،7) ، ويصبح بذلك تاريخ الأفكار الأدبية موضوعية (topologie) مرسومة بشكل نسقى على المستوى العالمى أما موقف ر. ويليك فليس له نفس الفعالية النظرية والمنهجية ، لأنه صادر ، بكل تأكيد (كما يعترف هو نفسه بذلك على كل حال) عن "الدالية التاريخية" لدى ليوسبتسر الذى يجمع بين المعجمية وتاريخ الأفكار، وقد نتج عن ذلك تحريات واسعة ومتبصرة (حول الباروك والكلاسيكية والفنائية والرمزية والنقد والتاريخ الأدبى المقارن إلخ)، يقدمها المؤلف بالأحرى من حيث هى أدوات استكشافية وعرفية "لاغنى عنها" بالنسبة لمؤرخ الأدب ، ومهما بلغ الجدل فى مضمون تلك المصطلحات وتغيره فإن غيابها يدل على عدم الاهتمام بالتجريد، وبمسألة أسلوب مأخوذ فى كليته ، والتخصيص والتعميم اللذين تستلزمهما تلك المصطلحات. وفى الحقيقة لم يبلغ هذا البرنامج الجيد حده فى النجاح ، ولم يؤد سوى إلى تحريات نسقية - وثائقية واسعة ومدققة ومفيدة جدا ، هذا صحيح ، لكنها تكتفى بجمع الأدوات، وبالأساس الإخبارى "للتعميم"، فلا مراعاة فى أن ويليك مؤرخ للأفكار الأدبية، وأقل منه ناقد لها ، وليس أبدا "فيلسوف" المصطلحات الأدبية المدروسة ليس من الوجهة التزامنية ، بل من الوجهة التعااقبية ، بيد أنه إذا تمت قراءته كما ينبغى ، يقدم لنا دائما وتقريبا كل عناصر الوصف التزامنى للمصطلحات الأدبية التى يدرسها. طبعاً، توجد مثل هذه التقصيات كذلك عند مؤرخين آخرين للمفاهيم الأدبية خاصة فى المجال الأنجلوسكسونى ، وتنتمى دراسة الشعرية الصريحة أو الضمنية إلى نفس التوجه، لأن الاستدلال على واقعية الشعرية "الضمنية" - غير الموضحة وغير المعلنة وغير المنظرة نسقياً - يؤكد مرة أخرى، مع ذلك ،استقلالية الفكرة الأدبية، وأيضاً أسبقيتها على المفهوم والاسم اللذين يعرفانها، فى مختلف مسارها التاريخى . ويتعلق تاريخ الجمالية الأدبية وتاريخ النقد الأدبى، بالمجال الذى يهمننا، بقدر دراستهما، حصراً أو أساساً لبرامج المصطلحات الأدبية ومبادئها.

(ب) إن التاريخ الأدبي بالمفهوم التقليدي (الوضعي واللانسوني Lansonien إلخ) للمصطلح الذي غالبا ما يتم خلطه أو مماهاته بتاريخ الأفكار أو بتاريخ الأفكار الأدبية، يبدو أقل فائدة؛ إذ يصبح ملحقا ضروريا بقدر ما يقدم الأساس الوثائقي اللازم لتاريخ ونقد الأفكار الأدبية (طباعات النصوص وإصدار المؤلفات غير المنشورة، ومماهاة المصادر والتأثيرات والبيبلوغرافيات إلخ) حينما يقوم بأبحاث تركيبية حول تاريخ "النوع الأدبي" مثلا، بالمعنى الشامل للمصطلح (بما فيه السوسيولوجي) وحول الشهرة الأدبية لتيار معين وصيغة جمالية وعمل أدبي إلخ، ويشكل هذا النوع من التاريخ الأدبي إلى حد ما مصدرا وثائقيا لتاريخ الأفكار الأدبية الذي يجمعه به أكثر من قاسم مشترك. إن المنظور التاريخي - وهذه الملاحظة تصح كذلك بالنسبة لتاريخ الأفكار الأدبية بحصر المعنى - يتوفر على قيمة لا جدال فيها، وكان رينان (Renan) على صواب حين يقول: "إن الإعجاب الحقيقي إعجاب "تاريخي". وتسمح الدراسة الكاملة لـ "ازدهار" و"انحطاط" فكرة أدبية مرصودة من خلال جميع مراحلها بتراتبية كل جزء، وبالتالي تقييمه تقييما دقيقا بالنسبة للمضمون الكامل والدلالة والنتائج العامة التي تم الحصول عليها بحيث إن دراسة دخول العقلانية في النقد تفسر رد فعل النزعة اللاعقلانية والحدسية إلخ، فكل تموضع تاريخي يستلزم حتما تبريرا وتقييما على هذا المستوى المرجعي، وتستدل واقعية السوابق التاريخية وفعاليتها، التي يتم الاستشهاد بها في مؤلفنا هذا، ليس على الواقعية التاريخية لفكرة أدبية معينة فقط، وإنما أيضا على مظاهرها النوعية السابقة كما تم تمثيلها وتقييمها على مستوى النموذج الراهن، فكل فكرة أدبية تعبير عن شخصية تاريخية، لذلك ينبغي أن يكون مصطلحها الملائم ليس "تاريخا" للفكرة الأدبية، بل بالأحرى "سيرتها" وهو مفهوم يكون معناه مشخصا ومفردا ومنسجما أكثر، وفي الواقع تتم كتابة تاريخ كل فكرة دائما بشكل مختلف، وفق منهج متميز ومعدل في كل حالة خاصة.

غير أن المقاومات التي يبديها التاريخ الأدبي التقليدي تجاه هذا النوع من الانشغالات لها فائدة كبيرة، أي أنها تبين حدود "التاريخية - التقليدية المزعومة -

وعدم كفايتها فى مجال الدراسات الأدبية، وقد سبق للبرهنة على استقلالية الأفكار الأدبية النسبية أن بينت أهم مظاهر هذه الوضعية (فصل VI) والأمر الأساسى هو الانفصال التالى : لا يتطابق تاريخ الأدب مع تاريخ فكرة الأدب ، ولا يتطابق تاريخ النوق الأدبى مع تاريخ الإنجازات (الأعمال) الأدبية . من هنا تأتى ضرورة تعيين حدود نمطين متميزين من البحث التاريخى بواسطة فصل جذرى (كهدف ومنهج) ، أى أن **تاريخ الأفكار الأدبية** ينفصل كليا عن **تاريخ الأعمال الأدبية** وتاريخ الأدب بحصر المعنى، ولو رجعنا إلى التسلسل الزمنى الثلاثى المميز للفكرة الأدبية (فصل III) الذى يقر بوجود ثوابت عالمية واسمية ونظرية لنتج بحث تاريخى ثلاثى: **حول تواتر الثوابت وحول المصطلحية وحول البرامج النظرية** . وتشارك كل فكرة أدبية - وهذه ظاهرة لا تقل أهميتها - فى تاريخ مزدوج (متواقت) **تعاقبى**، هدفه تشكيل نسق الفكرة الأدبية وتطوره وتتابع أنساق الأفكار الأدبية ، **وتزامنى** وهو تاريخ يتكون ويمكن قراءته داخل نموذج خاص به. هكذا يتم تبرير التناقض الظاهر للنقد التاريخى الذى يصبح لا زمانيا ويرغب فى أن يكون لا تاريخيا، فى حين أنه، فى الواقع، هو النقد التاريخى الوحيد حقا والممكن، ويؤكد هذه الفرضية الوجود التاريخى للأفكار الأدبية المنشورة بعد وفاة أصحابها والمنسجمة والنسقية على الوجه الأكمل والتى تم "اكتشافها" بعد لحظة ظهورها (التاريخى) بزمان طويل، والحق أن من المستحيل كتابة تاريخ فكرة أدبية ما إن لم يتم الانطلاق من تعريفها التزامنى ، لأن تبعا لذلك التعريف فقط يمكن تعيين "بداية" فكرة معينة، ويمكن مماهاة لحظتها **الأولية** وتعيين حدود مجالها وأبعاده، فمن المستحيل الكشف عن مصطلح الفكرة **تواقتيا** (ad quo) ، **وتتابعا** (ad queus) وتوضيحه وكذلك تكونها والفضاء التاريخى الخاص بها والذى تتجلى فيه ، دون تعريف واضح ومسبق **للغنائية والحديث** إلخ . إن كل تحديد متسلسل زمنيا يصدر عن تعريف حصرى ووظيفى مسبق، هكذا يكون تاريخ فكرة معينة "مركبا" فقط من أجزاء متتابعة ومتماهية بشكل تزامنى، وذلك بواسطة إخضاعها لنموذج معين، ولا حاجة إلى إضافة أن هذا النموذج لا يماهى من خلال الامتداد التاريخى ولا يعزل سوى **الثوابت**

التاريخية وأنماط من الحلول التاريخية ، ويحتفظ ليس بتاريخ "حقيقة" أدبية، بل بتاريخ الحلول المقدمة لتلك الحقيقة "الأدبية".

غير أن الاعتراض الجوهرى هو من طبيعة أخرى؛ وهى أن من وجهة نظر النموذج لا يمكن كتابة تاريخ، فى الحقيقة (كما يؤكد ذلك هو نفسه) "غير موجود"، وينبغى أن تفهم هذه العبارة بهذا المعنى؛ حيث إن النظرة التاريخية يسهل امتصاصها ثم تتحول من بعد إلى نسق من الثوابت المتواترة ، وقد سبق أن أشرنا، فى نفس السياق إلى "إيهام تاريخ الأفكار" (فصل 1، IV) المشبع بظواهر من التتابع (التكرار والاستقرار والأصالة المستعارة) ، وهو تاريخ مستعار (Pseudo - histoire) تلغيه، فى الحقيقة، النمطية والنمذجة . إن الصراع **نمطية / تاريخ** من حيث هو شكل ومنهج من المعرفة النظرية الأدبية (مثال مميز للمواجهة التقليدية: تاريخ أدبى تجريبى / تاريخ أدبى مقولى) ينتهى به الأمر إلى الإخفاق والتجاوز والتجريد ونمذجة التاريخ. ولا ننسى كذلك ، وفق تصورنا ، أن الفكرة الأدبية تتطابق باستمرار مع نموذج يتطور تاريخياً. ويتم تجاوز المستوى التاريخى المرجعى على مختلف المستويات التدريجية من التجريد التى تبسط الزمن التاريخى وتخططه وتعيد بناءه. ويتوافق "انصرام" التاريخ مع ضعف النموذج واستنفاده ، ومع اللحظة التى يصل فيها إلى الحد الأقصى من سيره ، فليس هناك أية اتصالية بين النماذج.

(ج) إن الانفصال بين تاريخ الأفكار الأدبية والنقد الأدبى (بالمعنى التقليدى والشائع لهذا المصطلح) نتيجة لتغير جذرى فى الهدف والمنهج. فعوض العمل الأدبى هناك الفكرة الأدبية بصفاتها أثراً أدبياً ، وعوض مناهج يستخدمها النقد الراهن هناك منهج يرغب فى أن يكون جديداً ، نسعى بالضبط إلى وضع أسسه ويؤدى إلى منهج هرمونطيقى يرغب هو كذلك فى أن يكون جديداً (فصل VIII) ، بيد أن نقد الأفكار الأدبية الجديد يظهر ويتكون ويتعين فى إطار النقد الحديث وضمن مناهجه الجديدة ، وفيما هو يعكس جوهر الفعل النقدى ، يتعلق فى نفس الوقت بالتأمل النقدى الجوهرى الذى يتطابق معه ضرورة بواسطة سلسلة كاملة من التوجهات ، و"الإشارات" النمطية.

من هنا يأتى تقارب وتطابق واضحان فى توجهاتهما وبرامجهما (فصل I) المتبوعة باستعدادات ضرورية، وتأتى هذه الأخيرة لتتضاف إلى إسهام تاريخ الأفكار والتاريخ الأدبى اللذين يمنحان نقد الأفكار الأدبية، كما رأينا ذلك، بعده التاريخى. بالإضافة إلى ذلك فإن "نقد النقد" - وهى تسمية عرفية تعطى لكل شكل من النقد الأدبى الذى يسبق "نقد" الأفكار الأدبية "الجديد" - ينقل إليه طاقة الحكم النقدى وتقنيته الضروريتين لتأسيسه وتطبيقه.

إن كل فعل نقدى، ومن ضمنه فى مجال الأفكار الأدبية، يقتضى تقييما، وهى عملية ينكرها "النقد الجديد" بشدة أو يتجاهلها بلا قيد أو شرط، لأن هذه العملية معقدة لاسيما وأن موضوعها ذو طبيعة مختلفة تماماً: أى فرز الأفكار الأدبية وإثبات صحتها. وهذا يقتضى مراقبة الثبات والتغيرات الدلالية دوماً وكذلك صحة تلك التغيرات، ويقتضى كذلك انتقاء لتعددية المعنى وتراتبية وفق المعانى المفضلة والمهمة. وبالإضافة إلى ذلك: فموضوع الحكم النقدى الدائم هو مطابقة الفكرة الأدبية مع نموذجها الخاص الذى هو اصطلاح مرجعى جوهري، أو عدم مطابقتها معه. ويؤدى تلاؤم الفكرة الأدبية مع هذا المعلم البنىوى والقيمى فى آن، أو عدم تلاؤمها معه، إلى حكم إيجابى أو سلبى، أى إلى قبول هذا المظهر أو ذاك من الفكرة الأدبية أو رفضه، ويمكن للأفكار الأدبية، حسب هذا المخطط الأساسى دائماً أن تحدد باعتبارها أصلية أو مبتذلة، ملائمة أو شاذة، عامة أو خاصة، نسقية أو متفرقة إلخ.

ويقتضى الفعل النقدى كذلك، كما هو معروف، وجهة نظرية و"تصوراً"، ومنظوراً أيديولوجياً محدداً تحديداً واضحاً. وفى هذه الحالة، يقتضى تقييماً من نوع خاص: أى تقييم فكرة بفكرة أخرى وفكرة أدبية بفكرة أدبية أخرى. وهذا تمثل نظرى للفكرة "المنقودة" فى ذهن الناقد، مما يقتضى من وجهة هذا الأخير قدرة على "بناء" "النماذج" و"ابتكار" الأفكار الأدبية والإحاطة، من الوجهة النظرية والتأملية، بمجال الأفكار الأدبية كله. إنها عملية تماثل تماثلاً دقيقاً التقابل بين انعكاس العمل الأدبى فى وعى الناقد و"حرفية" النص، بين العمل الأدبى بصفته واقعية (نصية) والعمل الأدبى

باعتباره كمونا (إعادة بناء نقدي)، ولأن الفعل النقدي يفككه التحليل، فهي نتيجة لتقارب لا يمكن حله بين المرجع التاريخي والمرجع النظري ، وتقارب نتيجته حكم تركيبى - نظرى دائم يتدخل فى جميع لحظات تاريخ (وسير) الفكرة الأدبية. وهذا يعادل تقييماً دائماً لجميع تعريفات الفكرة الأدبية وتأويلاتها ، ونقطة تقاطع (دائمة) لمستويين نظريين تاريخيين متقاربين تقارباً دقيقاً ، أى أن التمثيل النظرى لفكرة - نموذج - متموضعة تاريخياً ، وفى مرحلة تاريخية من الوعي النقدي - يصادف فكرة أدبية معينة ويؤطرها ويشملها ويقيمها فى لحظة من لحظات وجودها التاريخى (مرحلة ودورة وتواتر وصيغة موضوعية إلخ) قد لا تكون فكرة عن الأدب سوى نقد لفكرة ما عنه ، وكل حكم يتناول نظرية أدبية قد لا يكون سوى حكم تاريخى مرتبط بتاريخ تلك النظرية الأدبية.

يؤدى هذا التقارب الدائم إلى مماهة نقد الأفكار الأدبية بتاريخ الأفكار الأدبية ، لأن العلاقة بين هذين الفرعين المعرفيين تشبه العلاقة التى تربط حدى المطابقة نقد أدبى / تاريخ أدبى ، الماثلة للتركيب النظرى - الأدبى = التاريخى - الأدبى الخاص بنقد الأعمال الأدبية. ولا يمكن للحكم الجمالى الذى يتناول العمل الأدبى أن يغض الطرف عن التموضع التاريخى الصريح أو الضمنى للعمل الأدبى ، لأن الحكم ذاته يعبر عن لحظة من التطور التاريخى ، فلا يستطيع إذن الحكم النقدي على الفكرة الأدبية أن يتجاهل ، كما بينا ذلك أعلاه ، تاريخ الفكرة الأدبية الذى يتماهى معه فى الحقيقة. وينتمى هذا الحكم إلى لحظة ذاتية من تاريخ الفكر النقدي. فإن كان الشعر يقتضى برنامجاً شعرياً ، يصبح نقد الشعر ضمناً نقد فكر الشعر ، وتاريخ الشعر يتطابق مع تاريخ الشعرية. فكل هذه الأنشطة متضامنة ودائرية تحكمها نفس الروح الهرمنوطيقية (فصل VIII) . إن تياراً مزدوجاً - تصاعدياً وتنازلياً - يجتاز النقد الأدبى كما يجتاز نقد الأفكار الأدبية ، وينطلق من الحاضر نحو الماضى ، ومن جديد نحو الحاضر ، ومن معرفة فن الماضى إلى معرفة الفن الحالى والعكس صحيح. هكذا يصبح توسيع المنهج المنطلق من النقد والتاريخ الأدبى ومن النقد وتاريخ الفن وصولاً

إلى نقد وتاريخ الأفكار الأدبية ليس ممكناً فقط ، بل ثابتاً وضرورياً أيضاً . ويفوق هذا الحل بشكل واضح الحلول المبهمة وغير المقنعة إطلاقاً المقترحة سابقاً ، بما فيها تلك التي تتوفر على طابع "بين تخصصي" (Interdisciplinaire) مما يفسر ، مرة أخرى ، أن ناقد الأفكار الأدبية قد لا يكون سوى مؤرخ للأفكار الأدبية ومنظر لها مؤول لها و "حكماً" عليها ، كل ذلك مجتمع في نفس الشخص الواحد .

إن المبدأ الجوهرى ، المشار إليه منذ البداية ، مبدأ نقد للأفكار الأدبية " فى ملتقى النقد والجمالية والتاريخ الأدبى وتاريخ الأفكار الأدبية" (فصل ١) يجد بذلك - بعد هذه الرحلة الطويلة لكنها ضرورية - تبريره الكامل . ويظل التصور من البداية إلى النهاية كلياً (totalisant) وتركيبياً ، يتموضع من خلال منظور تاريخى وبنىوى فى آن واحد ، لأن هذا التفكيك الذى هو فى حقيقة الأمر تفكيك استكشافى يتوفر على مؤسسين فى مجال الدراسات الأدبية ، فمثل هذا المنظور "تاريخى" لأنه يأخذ بعين الاعتبار جميع المظاهر التاريخية لفكرة أدبية معينة ، وتاريخها كله منذ لا متغيراتها وإقراراتها وتشكيلاتها النصية والسياقية الأولى حتى الحقبة الراهنة ، وذلك بواسطة عودة مبرمجة ومنهجية إلى مصادرها الأساسية . وهو "بنىوى" لأن دراسة الأفكار الأدبية يتم القيام بها من وجهة نظر مقولبة ووصفية وتزامنية مع الأخذ بعين الاعتبار جميع التوافقات الوظيفية التى يمكن توضيحها ضمن فكرة أدبية معينة يتم إدراكها ، من حيث هى بنية دينامية تتكرر باستمرار داخل نمطها الأعلى الخاص بها . هكذا تدرس الفكرة الأدبية ويتم التفكير فيها عبر "مصفاة" نمطية ، فى حين تثبت النصوص المقروءة فى ترتيب زمنى النمطية وتجسدها باستمرار .

يكون الميل الجوهرى نحو إقامة تاريخ "نمذج" للأفكار الأدبية مدرك بصفته بانوراما للأنماط الأولية . لذلك قد تم تجاوز الرؤية التاريخية لنقد الأفكار الأدبية وتحولت تدريجياً ومنهجياً إلى نمطية؛ إذ تكشف فى مادة الوعى الأدبى الحية ، قبل كل شئ وبشكل نسقى ، عن الثوابت والتواترات والدائريات وذلك بمماهاة قدر الإمكان البنيات القارة والفوق زمانية . ومهما كانت تعريفاتها ، تسترجع النظريات

الكلاسيكية والحديثة نفس النسق الاستدلالي في أشكال مختلفة كل مرة ، كأن أقنعة أخرى كانت تقوم دائماً بنفس الدور للأفكار الأدبية. يستخلص من ذلك أنه انطلاقاً من مرحلة ما من الاستدلال يمكن أن تقوم الأدوات التاريخية والوثائقية والتبحر بدور مفيد ، ولو أنه إضافي ومن نوع التأكيدات الاستيعادية، ولا يفتأ يوضح تراكم الاستشهادات نفس الأفكار داخل نفس النماذج المنظمة وفق نفس المخططات. وعلى كل حال فإن التبحر الواسع إلى حد الإفراط والتاريخية المفرطة بعيدان عن جوهر هذا المنهج ذي الميول بالأحرى "الأيلية" (éléatiques) و "الحديثة" التي مرت من مصفاة ومادة "كلاسيكيتين" إنه منهج حديث بحيوية (in anima) وكلاسيكي بقوة (in animus) إن صح القول.

ويظل دائماً حجر زاوية هذا النسق مصطلح النموذج المدرك أخيراً كملتقى لجماليات الأفكار الأدبية ونقدها وتاريخها ، وكتركيب شامل وواقعي - جدلي، إذ يفترض النموذج مماهة كاملة للموضوع والمنهج وتاريخاً منمذجاً مقترناً بنموذج تاريخ للفكرة الأدبية ، لأن "التاريخ - كما كان يقول شليغل - هو نظرية الفن الجيدة". ويمكن أن يقال نفس الشيء عن فقه اللغة والتبحر. فتتطابق بذلك مشكلة تاريخ الأفكار الأدبية مع تاريخ مشكلة الأفكار الأدبية، بحيث إن الاختلافات بين تاريخ الأفكار الأدبية الموضحة وتاريخ الأفكار الأدبية المنمذجة تُمحى وأخيراً تختفى، فتتطابق تاريخية تمظهرات الأفكار الأدبية، وأشكال تقييمها التاريخي وتتحد. إن الزمن الكلي (panchronie) لنموذج الفكرة الأدبية هو، في نفس الوقت ، داخلي وخارجي وخفي وظاهر ، وتظهر علاقات التماهي نفسها باستمرار بين النموذج ودلالته ، فيخلق النموذج - الدليل دلالاته الخاصة به بفعل مرجعية ذاتية. وقد يمكن أيضاً تأسيس دلالية (sémiologie) لنماذج الأفكار الأدبية ، تقوم على هذا المبدأ الجوهرى وعلى النموذج المعبر كدليل شامل يتوفر على دلالات مختلفة ومتماسكة على المستوى التاريخي والنقدي والنسقي.

الفصل الثامن

هرمنوطيقا الأفكار الأدبية

ينجز نقد الأفكار الأدبية برنامجه النوعى بفضل تقنية منهجية خاصة تم إعدادها تبعاً لهدفها الجديد: الفكرة الأدبية من حيث هى عمل - نموذج (oeuvre - modèle)، والمنهج هو من نمط هرمنوطيقى لأن منهج استكشاف الأفكار الأدبية وتعريفها ، بصفتها نماذج ، يشكل هرمنوطيقا الأفكار الأدبية ، ومنطلقه الحقل الهرمنوطيقى التقليدى و "استراتيجيته " التى تم تعديلها وإصلاحها وتكييفها قصد هذا الموضوع الجديد: الفكرة الأدبية ، وهو مجال لم يخضع بعد لاستقصاء هرمنوطيقى.

وبما أنه لا توجد نظرية عامة ومناسبة للهرمنوطيقا ، بل هناك فقط نظريات ومنهجيات خاصة (لاهوتية وقضائية وفلسفية وفقهية لغوية وأدبية وتاريخية وتحليلنفسية) ، فإننا نتساءل لماذا قد لا توجد أيضاً مادة تختص بالفكرة لا غير: هرمنوطيقا مستجدة وحديثة تحتضن حقل الاستقصاءات الواسع والمجهول حتى الآن. ولا نعرف على كل حال أى تطبيق منظم للهرمنوطيقا فى مجال الأفكار الأدبية ، وأقل من ذلك أيضاً أية منهجية تتوفر على بنية هرمنوطيقا بشكل دقيق ، ولن تكون هناك سوى ملاحظة واحدة ، وهى أن مفاهيم الهرطيقا التقليدية لا تبدو ملائمة إلا جزئياً ، بل هى أحياناً غير فعالة تماماً فى مجال الأفكار الأدبية. لذلك ينبغى تعديل بعض المعانى الشائعة وابتكار أخرى جديدة بواسطة إجراءات المبادرة المنهجية والمصطلحية.

يجب الإشارة كذلك إلى أنه إذا كانت "إعادة الكشف" عن الهرمنوطيقا تطابق ، إجمالاً ومن بعض الجوانب ، الاهتمام الذى تثيره اليوم هذه المادة (فيما يتعلق بالرمزية

الدينية والتحليل النفسى والأنطولوجيا والمنهجية العامة إلخ) فإن هرمنوطيقا الأفكار الأدبية تسترد، وفي نفس الوقت تنوى استعادة - انطلاقا من المستوى الحالى وبوسائل أخرى - أحد خيوط الهرمنوطيقا التقليدية الرومانية (Roumain) التى أعاقها موت البلاغة وظهور مناهج نقدية جديدة خاصة بالقرن التاسع عشر. وقد أتينا على ذكر ذلك فى موضع آخر من كتابنا قاموس الأفكار الأدبية ١، حيث أشرنا إلى عودة ظهور مفهوم الهرمنوطيقا فى بعض انشغالات النقد الرومانى الثانوية خلال هذه السنوات الأخيرة ، ويشارك م. إيليا (Mircea Eliade) بإسهام مهم بوجه خاص ، نظرى وتطبيقى ، فى دراسة الرموز والميثاق وتاريخ الأديان. أما نحن فننوى ، فى إطار هذه "المحاولة"، إعادة الهرمنوطيقا إلى محور الدراسات الأدبية بتطوير منهجية جديدة تعتمز بالأساس أن تكون مختلفة عن كل مناهج النقد الرومانى الحالى (دون معارضتها وكذلك دون "إلغائها" أبدا)، منهجية سوف تسعى فى نفس الوقت إلى الإسهام فى النظرية العامة للهرمنوطيقا المعاصرة؛ إذ من حق النقد الرومانى - بل من الواجب عليه ، إن صح القول - أن يأخذ مثل هذه المبادرات.

١ - بدايات الهرمنوطيقا:

إن بعض الإيضاحات التمهيدية والاستعدادات الاصطلاحية تبدو ضرورية حتما. يعتبر هرمس (Hermès) الأب الرمزي للهرمنوطيقا، فهو مبعوث الآلهة و"مؤولها" (hermeneutès) ورسول مشيئتها ورسالاتها السماوية والسرية (الوحي والنبوءات والإبلاغات الخفية) (cryptiques) والمبهمة (hermétiques) إلخ). وكان أفلاطون (أيون 534 e) يوكل إلى الشعراء نفس الدور والوساطة: فهم يبيئون ، بواسطة اللغة ، نفثة الإلهام الربانى وفحواه ، ولا يفتأون ينقلون "إبلاغات" الكائنات العلوية ، فالرسالة التى تمر عبر هذه السلسلة لا تتضمن إخبارا فقط ، بل أيضا تأويلا ما. ويتسع هذا المفهوم ليشمل كذلك الحقل القضائى "لمؤول" القوانين (أفلاطون ، كتاب القوانين - 907 e - والجمهورية 427 e)، وبهذا المعنى فإن الأصل المقدس للهرمنوطيقا أمر لا يقبل

الجدل، ومجاله الأولى والتمودجي الأصلى هو مجال تأويل معنى الرسائل والنصوص المختلفة بغية وساطتها وتواصلها.

إن مفهوم التفسير *exégèse* (hermenia) أقرب من المفهوم السابق ، أو يكاد يطابقة ، لأن له نفس المعنى الأصلى: أى أن الهرمنوطيقا تعتبر تفسيراً (= شرح المعانى والرموز والنصوص والتعليق عليها إلخ) ، غير أن التطبيق يدخل - منذ القرون الوسطى - انفصالا يمتد إلى عصرنا: تهتم الهرمنوطيقا بمبادئ التأويل وقواعده ، إنها علم ومنهج فى التأويل ، فى حين يمثل التفسير الاستعمال التطبيقى لقواعد الهرمنوطيقا أى التأويل بحصر المعنى، المجدد والمطبق على النصوص ، فالهرمنوطيقا هى إذن نظرية للتفسير ، والتفسير "هرمنوطيقا تطبيقية" وسنرى أن فى هذا الاتجاه تتطور كل تفسيرات الأفكار الأدبية المتعده من قبل ، شكلها النهائى هو الهرمنوطيقا ، أعنى نقد الأفكار الأدبية.

وتبدو بعض التفاصيل التقنية حول إحدى مظاهر الهرمنوطيقا الدينية وتعريفاته مفيدة للتوضيحات الدلالية وتحديد المجال الهرمينو- تفسيرى تحديدا دقيقا. ففى رأى القديس أغوسطين (Saint Augustin)، فى كتابه "المذهب المسيحى" (De doctrina Christiana)، إن الهرمنوطيقا علم قواعد التأويل ، ولا بد له من أن يقدم للمفسر كل الوسائل الضرورية لكشف المعنى الحقيقى للكتب المقدسة وعرضه بشكل دقيق. وهذا إجراء جوهري نظراً للمعانى الخفية والملتبسة فى النصوص المقدسة ، (siana ambigua) (Signa ignota) ، فالهرمنوطيقا ضرورية نظراً لغموض دلالات النصوص الكتابية أو الشرعية التى تكون متناقضة وغامضة وغير متطابقة. وقد واجهت سان جيروم (Saint Jérôme) "واضع" الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس (Vulgate) نفس الصعوبة. من هنا الاهتمام بأفضل نوع تأويل (De optimo genere interpretandi). ويصبح التأويل (= interpretatio verborum) بالضرورة شرحاً (= Explanation rerum) وهو معنى تقليدى لم تفتأ تدعمه مناظرات الإصلاح الدينى (Reforme) النصية أساسا. ويبحث نص كلاسيكى لفلاسيوس إيليريكوس (Flacius Illyricus) تحت عنوان

مفاتيح الكتاب المقدس (Clavis scripturae, 1567) فى "أسباب تعقيدات الكتب المقدسة" (Vel inscitia, Vel malitia) التى لا تقل عن ٥١ حالة مقدما لها الوسائل الضرورية لمعالجتها. وتعمم مجادلات القرنين ١٥ و ١٧ الدينية المصطلح (De vera scripturas interpretandi, De optimo genere interpretandi, ars interpretandi, Deinterpretatione)

لنشر فى هذا الصدد إلى تاريخ مهم: ففى سنة ١٨٥٤ أدخل دانمارفير (I. C Danmarver) المصطلح و"أصله" من خلال كتابه **الهرمنوطيقا المقدسة**. فالهرمنوطيقا فن للتأويل (ars interpretandi) بغية تحقيق تأويل دقيق (recte interpretandi)، وهو مفهوم يمتد أيضاً إلى الرسائل العلمانية بفضل أو غوستينوس إرنستى (Augustinus Ernesti) خاصة ، فى كتابه (Ex hermeneutica profana de doctorina moralie ex scriptis Suetonii discenda (Lipsiae 1689). إن تعميم المنهج ، المطبق على "الكتابات المقدسة" وكذلك على "أى أدب آخر" يقبله تماماً المذهب الراهن. فالتأويل يعتبر حقاً "المفتاح" الكونى العام.

وتمثل العودة إلى النصوص إسهاماً أساسياً. إضافة إلى ذلك ، يعتبر الإقرار بسمو رسالة النص وروحه ، الشرط الأساسى لكل تأويل أمثل ، ويتجلى منطلق الهرمنوطيقا فى وجود عوائق نصية أو ، بلغة تقليدية ، عوائق نحوية. وينتمى إلى هذا الحقل التحليل الدلالى للكلمات والدلالات المتقاربة والمتباعدة ، ودراسة اللغة فى كليتها وعبر مختلف مراحها التاريخية كذلك. وهذا عموماً ماكان شلاير ماخر، المؤسس المعاصر لهذه المادة ، يسميه "التفسير النحوى" (diegrammatische Auslegung) . هكذا تتطابق الهرمنوطيقا أيضاً مع "فقه اللغة"، أولاً بصفتها فقهاً لغوياً مقدساً، ثم بصفتها "مادة فقهية لغوية" (Philologische Disziplin) عامة. ويشكل فقه اللغة منذ القرن ١٦ ، علم إثبات النصوص وتنقيحها وتأويلها ، لكون الفقيه اللغوى (فى الاصطلاح الحديث) مؤلف "النصوص المحققة"، كما أنه فى نفس الوقت ناشر ناقد ومحقق (éditeur Scientifique)، بل كذلك محلل ومترجم ، وباختصار مؤول (Herméneute) .

وتقتضى كل هذه العمليات نظاما دقيقا وسلسلة من المعايير المضبوطة ، لأن الهرمنوطيقا تعتبر نفسها ، من البداية ، ميلا منهجيا قويا؛ إذ تحدد مجموعة من "القواعد" والقوانين (Fanones)، وتخلق موضعا (Topos) حقيقيا للمنهج التأويلي ، هكذا نصل ، حسب تقليد القديس أغوستين (Saint Augustin) إلى مخطط تحليلي حقيقي، بواسطة استقصاء النص على مستويين:

١- القراءة (Lectio) والتأصيل (enaratio) والتوضيح (explanatio) (الشرح الحرفي) والتتبع (ewendalio) (إثبات النص) لتوضيح المعانى الحرفية (المعانى الحقيقية).

٢- التأويل المجازي والرمزي بغية توضيح المعانى الأدبية (المعانى المنقولة) (Signa translata) . يتحقق التركيب الهرمنو- فقه لغوي - وهو تأليف بين التبحر والمنهج والقدرة التأويلية - انطلاقا من هذه المرحلة ، ومن الطبيعي أيضاً أن نجد ثانية مفهوم القانون التأويلي عند شلاير مآخر، فهو يتعارض مع الحدودات من النوع الرومانسي التي غالباً ما تكون اعتباطية ، وكذلك مع النزوات الارتيازية أو الذاتية التي تعوضها مبادئ التصديق الموضوعية. ومن البديهي أن تظهر الهرمنوطيقا منذ بداياتها نزعة انطباعية مضادة (anti - impressioniste) وذاتية مضادة (anti - subjective) قوية. وتحتفظ مسلماتها الأساسية بكل راهنتيتها: أى أن ردود الفعل الذاتية الصرفة والتي لا تنظمها ولا توجهها التجربة الواقعية للنصوص ، والتي لا مبادئ ولا مناهج لها ، لا تمتلك أية قيمة ، وتبقى هذه الظواهر النفسية والتجريبية فقط ، بعيدة عن كل هرمنوطيقا وكل نقد وبالأحرى عن نقد الأفكار الأدبية ، فالهرمنوطيقا تقوض أسس النزعة الذاتية (Subjectivisme) التلقائية والفوضوية والثانوية، وليس لديها بقاتا الولع البدائي (culte fétichiste) بـ "الأصالة" و"الانطباع" البسيط البدائي ، المتقلب و"الساذج" إنه يتموضع فى درجة عالية من تطور الفكر النقدي والأدبي.

وكانت فكرة التوضيح (ex planatio) تلفت الانتباه ، من قبل ، إلى كون الهرمنوطيقا تمثل أساسا شكلاً للشرح ومنهجه (شرح الكلمات والمعانى والنصوص إلخ)، وما زال هذا الترابط، المعادل لتمامه دلالي حقيقى، مقبولا

ويحتفظ ببعض الفوارق الدقيقة التي يعود عهدها إلى نفس المرحلة القديمة والأصلية للهرمنوطيقا هذه؛ إذ الأمر يتعلق فقط بترادف معين (كما هو الشأن لدى سينيك الخطيب ، *ermeneuma atos: sénèque le Rheteur* أو *hermeneunata* = الشرح بدون أى معنى بلاغى محدد) بل أيضاً بتفريع (*amplification*) بمعنى عقلانى وفكرى، ففى رأى شيشرون (الحيوان 143 Brutus) أن الشرح يتوفر كذلك على معنى "وضوح العرض" أى معنى تحويل العرض البلاغى - بواسطة توسيع هرمنوطيقى - إلى سيرورة واضحة ومراقبة بطريقة عقلانية ومنهجية ، يقتضى التمييز (الذى سيصبح كلاسيكياً) بين الشرح الدقيق (*Subtilitas explicande*) والفهم الدقيق (*Subtili-tas intelligendi*)، اختلافاً تدرجياً ونوعياً. فموضوع الشرح وضعيات هرمنوطيقية خاصة ، تبعا للمعانى والنصوص والسياقات المحددة والمفردة بشكل واضح ، فى حين ينزع "التأويل" (كما سنرى ذلك بعد قليل) إلى التعميم والكلية ، إن مفهومى الشرح والتفسير ، هما أيضاً ، مترابطان ومتماسكان؛ أى أن شرح النصوص المقدسة ثم النصوص العلمانية وتفسيرها يتطابقان بقدر ما يضعان نصب أعينهما نفس الهدف، وهو توضيح فكرة المؤلف بأكبر قدر من الدقة ، ويفترض "التأويل" (بمعنى "الشرح") خلال تطوراته اللاحقة:

١ - الكشف عن المعانى الأولية والمشتقة للكلمات ، ومماهاة العلاقات التركيبية والبنىوية الموجودة بين هذه العناصر.

٢ - انتقاء إحدى المعانى و"اختيارها" من بين أخرى ممكنة أو موجودة ، لاستبعاد كل التباس غالباً ما يتعذر اجتنابه.

والشرح ، بالمعنى الوضعى للمصطلح ، يعنى الكشف عن السيرورة التوليديّة والسببية (*causal*) والاستدلال عليها. وبالمقابل فإن المرجعية ، بمعنى اشتقاقى آخر (*explico -are*) = الحل والعرض والبسط والاتساع) ، لا يسعها أن تسهم فى تعريف الإوالية الهرمنوطيقية إلا بصفتها تسلسلا للسيرورة التحليلية والتفسيرية. إن النظرية التى بموجبها يكون هدف النقد هو "جعل الانفعال صريحا وإثبات ، بإيجاز، أن ظاهرة

الثقافة توجد بصفتها ظاهرة فنية" (طبقاً للمبدأ الذى بمقتضاه يكون الشرح " فى مجال النقد ، مرادفاً لإثارة الإدراك الحسى") ، تؤدى بكل بساطة إلى مماهاة النقد بمجرد "إبداع ثان" شبه فنى (وهى نظرية قد تؤدى إلى أسوأ التجاوزات) ، وكذلك إلى تحويل النقد إلى مجرد ممارسة أدبية مجملة (esthétisante) و"انطباعية"، دون اعتبار الإهمالات الخطيرة والاحتمية للمعانى التى ليس لها الحظ... فى "إثارة انفعالات" ناقد ما إلخ. وعلى كل حال، فإن هذا النوع من "الشرح" يخرج من الدائرة الهرمنوطيقية ، بالمعنى الذى ننوئ تخصيصه لهذا المصطلح.

يصير هذا المعنى واضحاً أكثر كذلك عندما تبين العلاقة هرمنوطيقاً = تأويل ، إذ يتوفر هذا الترادف على أصل نجده على مستوى الترجمة نفسه ، ومرده فى الحقيقة إلى ترسيم (calque) لسانى: وهو أن كلمة "حول الهرمسية" Peri arminéis (عند أرسطو) تصبح "عن التأويل" (De interpretatione) (عند بويس Boèce) مقيمة بذلك تقليداً مصطلحياً حقيقياً ، ويقدر ما يكون هرمس (Hermes) منذ العصر الوسيط مؤولاً لا يجد (L'hermeneuticum) معادلاً له سوى فى (Interpretativum) ، وينطبق هذا المفهوم على المجال الملحمى - السردى (narrando fabulam) وكذلك على المجال التاريخى. إن فكرة الانفصال المنسوية للفظ التمييز discriminatio (التى أصبحت سارية المفعول منذ القرن ١٧) ، تُدخل فارقاً نقدياً دقيقاً متميزاً أكثر كذلك ، فتصبح بذلك الهرمنوطيقاً تفسيراً أو تأويلاً (Auslegung oder interpretation) "للمأثر" المكتوبة، وهى عملية توجهها قواعد معينة ، وعليه قد يكون هناك نمطان هرمنوطيقيان: الأول ، نحوى يسمح لنا بمتابعة البناء التدريجى للنص ، والثانى ، نفسى يوضعنا وسط سيرورة النص الإبداعية ، وهدفهما معا تهية تأويل صحيح بالإجماع. ولا يضيف المذهب الراهن شيئاً ضرورياً لهذه العناصر القديمة؛ إذ يكمن المعنى العام فى توسيع مفهوم الهرمنوطيقاً ليشمل نظرية التأويل بأكملها. مما ينتج عنه (وهى نتيجة منتظرة بمعنى ما) قلباً حقيقياً فى المصطلحات؛ فتصبح الهرمنوطيقاً ، بهذه الطريقة فلسفة التأويل أو نظريته العامة ، بينما نرى فى الطرف الآخر عودة ظهور المفهوم التقليدى للهرمنوطيقاً من حيث هى منهج تمييزى (بين الأدب الأصيل والأدب المحاكى ، مثلاً) ،

ولكون هذه المفاهيم ليست متماسكة فحسب ، بل دائرية أيضاً ، فإن مثل هذه الاستقطابات داخل نفس الحقل الدلالي حتمية ولا مفر منها .

إن الهرمنوطيقا تموضع بالضرورة فكرة المعنى والدلالة فى نطاق التأويل ، فهى تؤول المعانى والدلالات الصريحة والضمنية لجميع الرموز والعبارات والنصوص إلخ الخاضعة لتحليله . وتلازم هذه العملية كل أنواع "الشرح" ، وفى أول الأمر التفسير المقدس: أى كشف معنى الرمز أو الرسالة السرى والمستتر والغامض ، مثل: "ماذا يريد أن يقول"؟ أو ما مضمونه ؟ لهذه الغاية ينبغى "استنطاقه" (*pronunciare*) ، وجعله واضحا وإجباره على الكشف عن معناه الأسمى ، بحيث يكون تعبير الرسالة اللسانى ممكنا تبليغه . لكن إضافة إلى ذلك ، يعتبر كل خطاب معبراً تفسيرا (*une hermenéia*) وتأويلا للواقعية ، لأنه "يقول شيئاً عن شىء آخر" . فبالنسبة لأرسطو فإن أى "دليل" حامل لدلالة ما (عبارة شفوية ، اسم ، جملة إلخ) يصبح "تأويلا" ، أو ، كما نجد فى "تأويل" بويس (Boèce): (*interpretatio est vox significativa per se ipsam aliquid significans*) . وبما أن أى "دليل" قد يكون ، بهذا المعنى ، قولاً دالاً (*une vox significativa*) ويمكنه بالتالى أن يمتلك أو يكسب دلالة ما ، تصبح الهرمنوطيقا بذلك علم تأويل الدلالات العام . غير أن حقل النشاط هذا (الذى اتسع بشكل هائل) متناسب طردا مع العوائق المتزايدة التى تعترضه: أى أن الهرمنوطيقا ، وهى تثير "انفجار" الدلالات الكبير ، تقع فى ارتباك حقيقى لوفرتها ، حتى لا نقول فوضى والتباسا تامين ، تسببهما طبعاً فاعليته الدالة والمنتجة ، بشكل واسع ، لمجموعة من الدلالات ، لهذا فإن المعانى والدلالات ، التى تكون نفس العملية الهرمنوطيقية مدعوة لاختيار بعض منها ، متغيرة جداً ومتناقضة ومتعثرة . وقد تم نقل هذه الملاحظة ، التقليدية هى أيضاً (الواضحة عند القديس أوغوسطين St Augustin وإبيلار Abélard إلخ) إلى مذهب الهرمنوطيقا الكلاسيكى كله الذى يهدف إلى: "معرفة الدلالة (*Bedeutung*) فى كل حالة خاصة طبقاً للاستعمال الحقيقى الذى وضعها فيه الكاتب" . لكن ما معنى "الدلالة الحقيقية" ؟ إن الهرمنوطيقا بأكملها مدعوة للإجابة عن هذا السؤال الحاسم .

فى الواقع لا تعطينا الهرمنوطيقا إلا الإطار الذى قد يتم فيه حل هذه المسألة ، طبقا لمعايير ومناهج وخيارات متغيرة ، فهو يبحث عما هو المعنى الأصح ، الذى توضحه أحسن قراءة النص لتجعله سهل المنال بالنسبة للقارئ. أما الجواب التقليدى فهو طبعا جواب العرف الرسمى والمعيارى والثوقى: وهو أن التأويل نتيجة للقراءة الأصلية للنصوص الدينية التى تعتبر حجة (auctoritates Sanctorum)، ولا يستعمل ولا يكشف إلا المعانى التى "تقبلها" القرارات الجمعية (Onciliaires) وإجماع آباء الكنيسة، وملاحظات الهامش وهيئة القضاء (magistralia) إلخ ، هكذا يختزل التأويل إلى تفسير المعانى "المسلم بها" و "المعيارية" التى تضمن صحتها أصالة المصادر الأساسية ، فكل تأويل من هذا النوع يسقط حتما فى حلقة مفرغة.

وبالتعميم قد يمتزج المعنى "الأصيل" (الحقيقى والموضوعى) بالمفهوم الأصيل والأولى للكلمات والنصوص المقررة من خلال دلالتها الجوهرية والنوعية التى تضعف ، بل تزول مع الزمن ، لهذا تجد الهرمنوطيقا نفسها مضطرة إلى الارتباط دائما بالمعانى الحرفية والأولية ، وبالمعانى المشتقة من النصوص وإلى فصل هذين النوعين من المعانى، فتصبح المعانى الحرفية "أصلية" فى حين تكون المعانى المشتقة "ثانوية"، ولا تكون هذه إلا ممكنة بينما تكون الأخرى "أصيلة" وأكثر عمقا ، الأولى لسانية ومعجمية والثانية لا لسانية. إن الانفصال تضمينى / تصريحى يعكس نفس الصعوبة ونفس الخيار الهرمنوطيقى أساسا؛ أى أن تعيين القيمة مسألة مرجعية؛ إذ المقصود تعريف دلالة بواسطة دلالة أخرى، ونظام دال بنظام دال آخر، ويشمل هذا التناوب أيضا معانى نص ما العميقة والسطحية، الداخلية والخارجية ، المستترة والواضحة ، الخفية والظاهرة. لذا كان نموذج الهرمنوطيقا الرومانى فى القرن ١٩ يقوم تماما بنفس الفروق التى أصبحت اليوم عادية: "يتم التمييز بين نوعين من المعانى: نوع شفهى أو مباشر ، ونوع واقعى أو غير مباشر. فالمعنى الشفهى أو المباشر ، الذى يسمى دائما معنى محددا ودقيقا وحرفيا ، يبدو أقرب بواسطة دلالة الأفعال والكلمات ذاتها". وليس تصنيف المعانى والدلالات إلى مجموعتين من قبيل الصدفة، لأن الهرمنوطيقا ، بحكم طبيعتها ذاتها ، تتوفر على أفق دال مزوج، فلو كانت الرسائل ،

مهما كانت طبيعتها، لا تعرض للتداول سوى المعانى الأكثر وضوحا والمباشرة والدقيقة والأصلية والمقبولة بالإجماع لما نشأت الهرمنوطيقا أو لبدت عديمة الجدوى تماما ، لكنها بالعكس تبقى ، بحكم الضرورة ، عبارة عن استقصاء طويل ، وتأويل منهجى للدلالات الأكثر تنوعا وبحث لا يمل عن دلالات أخرى ممكنة.

وعلى هذا المستوى تصبح الهرمنوطيقا حقيقة استكشافية ، والنتيجة المباشرة لتعدد معانى العبارات والنصوص ، لأن الغموض والالتباس والفوضى الدلالية تجعل منها ضرورة ملحة، وسواء كانت الهرمنوطيقا مقدسة أو علمانية ، فإنها تسعى لتنظيم مجال التقلبات اللانهائية هذا ومعالجته. وكان التفسير القروسطى يؤكد أن الكتاب المقدس بعيد الغور وعميق الرؤية (mira profunditatis) ووعاء كبير وعميق للمعاني المتعددة، وإن كان المرء يحتاج فى ذلك إلى مفتاح للكتاب المقدس (clavis Scripturae) وإلى "مفتاح" لتأويل النصوص ، فهذا يتم تعليقه بنفس الطريقة التى تقوم على مبدأ هرمنوطيقى جوهري: معانٍ أدبية جلية متعددة (De multiplici Sacrarum literarum sensu). وكل كلمة لها معنى واحد ، (Sinn sensus) لكن تمتلك عدة دلالات ، (Bedeutungen , sigificationes) وهو مبدأ يبقى أيضا صحيحا بالنسبة للصور والرموز التشكيلية والأيقونية (iconiques) إلخ. وما يسمى ، فى الهرمنوطيقا الحالية ، "مشكل ازدواجية المعنى" أو بكل بساطة "مشكل المعنى"، ينتمى إلى نفس الصنف من الملاحظات التقليدية والمعيارية تقريبا. ومن الواضح أن الهرمنوطيقا لا يسعها تجاوز الشرط الأساسى للموضوع الخاص بها، وهو تعدد معانى كل أجناس "الكلام" (Langage).

وينتقل هذا "الطرح" إلى الأفكار الأدبية التى يفرض عالمها الدال انفتاحها مزدوجا: انطلاقا من النواة والمشتق المركزى والجوهري بدوائر متمركزة فى اتساع متزايد ، إلى نظام قابل للنمذجة ، وهى دوائر (مستويات الدلالة) تقتضى بدورها "عرضا" (توضيحا) بواسطة التأويل الذى يخوله لها ناقد الأفكار الأدبية ، وتعتبر هذه العلاقة عكسية - جدلية: أى أن نظام الفكرة الأدبية يمتلك طاقة كامنة دالة ، إنه مولد ذاتى للمعاني ، فى حين يكشف الناقد ويدخل فى هذا المعنى ، الكامن، بتوسيع خفى ، معناه ومخططه

الخاصين به؛ فهو فى الواقع ، يُدخل رسالة فى رسالة أخرى (وهى حالة هرمنوطيقية - تأويلية عامة) وهو يحقن (en injectant) - إذا صح التعبير - المتغيرات الأولية والدالة للفكرة الأدبية بمدلول آخر جديد: أى البنيان الفريد (suigeneris) لنموذج الفكرة الأدبية. وبهذا المنظور ، فإن محاولة توضيح المعانى وتدلّيل عقبات التعددية الرمزية (polysymbolisme) بالاستناد فقط على "المقصدية" (intention) التى قد وجهت إعداد نص ما (وهى طريقة هرمنوطيكية متنازع فيها) تعتبر عملية - فى حالة الأفكار الأدبية - غير مجدية تماما. طبعاً ينمى واضعو البيانات النظرية - الأدبية بعض "المقصديات" التى يسعون جاهدين إلى تحقيقها فى فعل التشكيلة ذاته ، لكن هذه المقصديات ليست لها أية قيمة وأية دلالة لبناء نموذج الفكرة الأدبية فى كليتها. فـ "المقصدية" الوحيدة والمشروعة والبناءة تبقى ، فى نظرنا ، هو إعداد نموذج بحصر المعنى بصفته مشروعاً وفعلاً نسقيين.

ويرتكز الحل ، الذى يسمح بتدلّيل عقبات التعددية الرمزية والتباسات النصوص، على اعتماد مخطط تأويلى محدد ومشكل سلفاً ، وهو منهج تقترحه الهرموناتيقاً منذ بدايتها ، ويتم تنظيم المعانى فيه بواسطة التصنيف والتعميم. ولا نناقش الآن قيمة هذه النمطيات (typologies)، وإنما إمكانياتها ومشروعيتها التاريخية والمنهجية لا غير. ومع ذلك ، تتعلق الهرموناتيقاً أيضاً ، من وجهة واسعة ، بالمجال النمطى (فصل 1،7)، وسنرى أن هرموناتيقاً الأفكار الأدبية تستعيد بالضبط هذا التقليد المفعم بالكمونات "النمذجة" وتوسعه.

إن الوضعية الجوهرية "نمطية" "أصلية" (archétypale) طبعاً ، ويقدم كل مخطط شكلاً تأويلياً ثابتاً يتوفر على قيمة نموذج مثالى ، وقد كان بوسعنا ملاحظة ، فى موضع آخر ، أن النمط الأصلى يفترض ، بحكم وجوده ذاته، دلالة وتوارة دلالية ثابتة ، ويخصص معنى لقالب لسانى تقليدى يكشف من خلاله عن اسم وهوية شفوية. وتعتبر نظرية المعانى الأربعة القروسطية مصدر أربعة أنماط هرمنوطيقية متميزة ، وبالتالي مصدر أربعة مناهج تأويلية كلاسيكية: أدبية ومرموزة (allégorique) ومجازية

(tropologique) وباطنية (anagogique) نسبة - على التوالي - إلى المعنى المباشر والتناظرى والأخلاقى واللاهوتى أو المتعالى. فالمصطلحية مضطربة بعض الشيء وتشدد خاصة على "المرموزة" (allegorie)، المؤولة، هي أيضاً، كمنهج جوهرى لقراءة كل المعانى المجازية (figurés)، وليس قصدنا إعادة كتابة تاريخ هذا المفهوم، فقد قام به فى موضع آخر وبشكل متقن هنرى دولوباك (Henri delubac)، وعدة باحثين آخرين. غير أن كون النظريات الهرمنوطيقية الحديثة تكتشف ثانية هذا المذهب بالضبط أو تنتمى إليه (وهو مذهب تقليدى طبعاً ومعيارى) لا يخلو من أهمية. بحيث إن كل منهجية تفسيرية (تيكونيوس، كتاب القانون، (Tyconicus, Liber, Regularum) وكل موضوعية (فلاسيوس إليريكوس، أساليب الأدب الجليل وأشكاله Flacius Illuricus, De tropis et schematibus Sacrarum literature، وكل نظرية للدلالة (أساليب الدلالة De'modis significandi) تنصهر فى ذلك المذهب وتمدده. إن الإحالة الراهنة على دانتي Dante (الدعوة 1 / / Canvivio، الرسائل، Ep. XIII) وعموماً إلى التمييز الأساسى بين المعنى الحرفى / المرموز والمعنى الحرفى / الروحى، تصبح مبررة. إننا فى الواقع أمام "عبارة مألوفة" هرمنوطيقية حقيقية. ويمتد هذا المنهج إلى التأويل التاريخى، وهو أيضاً منمذج، ويشدد ضرورة على تحليل الكلام، وتؤكد بعض الملاحظات هذا الميل النمطى: أى أنه توجد عناصر ثابتة ومتوازية وهى عناصر "موضوعية تشرح العناصر غير النمطية" إلخ.

إن المرحلة الأخيرة من هذا الاستطراد التمهيدى المقتضب بحصر المعنى تجد منطلقها فى التساؤل التالى التقليدى أيضاً: هل الهرمنوطيقا أداة للفهم، و إلى أى حد يمكن الحديث عن "الفهم" فى مجال الأفكار الأدبية؟ لنوضح أولاً أنه من الخطأ فصل الفهم (التفسير) عن التأويل (الهرمنوطيقا)، وذلك لسبب بسيط هو أن الهرمنوطيقا التى تعتبر، فى الحقيقة، هى نفسها تفسيراً، تضع نصب عينيها هدفاً مطابقاً: وهو الفهم. إن فحصاً متأنياً لهذا المفهوم فى نصه وسياقه الهرمنوطيقى يظهر - وذلك منذ شلاير ماخر - ثلاثة مظاهر صالحة لاستدلالنا:

(أ) يمنح المؤؤل معناه الخاص به للنص المؤؤل.

(ب) موضوع الفهم هو فك رموز مضمون فكري ، لأن الفكرة الأساسية والفكرة الداخلية والفكرة المعبر عنها ليست سوى شىء واحد ذاته.

(ج) يقتضى "فن الفهم" فهم موضوعه فهما كاملا وكليا.

بيد أن الاستبطان (intériorisation) ليس فقط خاصية للموضوع الهرمنوطيقى، بل هو أيضا خاصية للذات الهرمنوطيقية. فحسب ديلثي (Dilthey) يصبح الفهم "تجربة داخلية" وسيرورة يمكننا بفضلها معرفة "الداخل" عن طريق الدلائل (Signes) الخارجية ، وعليه سيصبح التفسير أو التأويل "فن فهم" التظاهرات الحيوية التي تحددها تعابير ثابتة. أما التصور العقلاني والهيغلي الذي يرى أن "الفهم ليس شيئا آخر سوى جعل الشىء محسوسا لدى الذهن والذاكرة " ، فقد أصبح متجاوزا.

وتستلزم الطبيعة المجردة والخاصة تماما للفكرة الأدبية بعض التحديدات. فلو أن هرمنوطيقا الأفكار الأدبية مثل أية سيرورة جدلية معرفية ، ليس فقط مطابقة بين الموضوع والذات ، بل أيضا تكاثفا بينهما ، لما اختزلت فقط إلى فعل بين ذاتي (intersubjectif) وإلى توغل عاطفي ، ولما انحصرت فى أن تعيش (تجربة - das erleben) فكرة معينة. يبدو لنا من المؤكد أن المشاركة الواقعية ، كيفما كان شكلها ، فى حياة الأفكار تستلزم انتقالا وارتجاجا انفعاليا ، وحتى "توغلا عاطفيا" ، لأن هناك غنائية للأفكار وحماستها وغبطتها أيضا. وتشكل مغامرتها ، فى معنى التجربة أو "المخاطرة" الوجودية ، بالنسبة لأيديولوجى (idéologue) حقيقى واقعا من بين الأكثر مادية، لكن أن يعيش المرء [حياة] فكرة ما، لا يعنى فقط أن يدمجها فى "أناه"، إذ لا يتعلق الأمر بـ "استبطان" فقط ، بل أيضا بتوضيح (objectivation) قد يأخذ شكل نسق نظرى خاضع لمبدأ "منطقى" تسلسلى مبنى بصفته نموذجا. ذلك ، والحالة هذه ، أننا يمكن بحق أن نتحدث عن "بناء" نموذج الفكرة الأدبية (فصل II، 2) ، وفى الحقيقة ، من جانب ما ، قد تضطلع الهرمنوطيقا ، من خلال هذا المظهر الذاتى بالضبط ، بإمكانيات إبداعية ، وترغب فى أن تكون "فنا للتأويل" وفهما فنيا". وتعكس التشكيلات

الراهنة أيضا بدقة كبيرة، وضع هذا "الفعل الإبداعي"؛ إذ تعتبر الهرمنوطيقا "إعادة بناء البناء" - (reconstruction d'une construction) ، وإعادة سبك - من الداخل - لتصوير أو نسق أو نموذج ما . فالعلاقة بين هاتين اللحظتين علاقة تبادلية ودائرية ، بواسطة انتقال تبادلي من الطاقات والإحياءات ، وهى سيرورة تمتزج ، فى أشكالها المتطورة بتماء حقيقى. إن هذا "التقمص الوجدانى" (empathie) أو الحلول الذاتى (einfühlung) الذى كان قد حدده من قبل هررد (Herder) بدقة كافية، يزيل جميع الحدود بين الذات والموضوع ، وبين "الأنا" و"الأنثى" أى بين المؤول والنص المؤول: "إن فهم النص يتضمن نفس إمكانية الملاعة التامة فى فهم الأنثى".

وعلى هذا المبدأ فقد تم إعداد فى العصر الحاضر ، هرمنوطيقا أنطولوجية حقيقية (أسسها هيدغر (Heidegger) وأتمها هـ.ج كادامير وفلاسفة آخرون)، وهى لا تدخل مع ذلك فى اهتماماتنا. وفى نهاية المطاف يمتزج معنى التأويل بمعنى الوجود ، وإذا ما اختزلت هذه المعادلة إلى أبسط تعبير لها تصبح كالتالى: الشخص - الذى - يفهم = الشخص - الذى - يفهم - الآخر - عن طريق - ذاته ، بالتطابق والتماهى الأنطولوجى. أن نفهم "الآخر" (نصا مثلا) هو إظهار إمكانياتنا الخاصة للفهم باعتباره فعلا وجوديا و"أن يفهم المرء معنى ما هو أن يتضمنه هو نفسه فى نمط كينونته الخاصة به، وكل من لم يتضمنه ، أى لم يفهمه ، لن يكون أبدا قادرا على شرحه". وقد تمت ملاحظة "استبطان المعنى" هذا فى بعض التقنيات الصوفية الشرقية. إننا نفهم ما يقربنا أو ما يبعدنا عن طريق مطابقة مباشرة ، لأن كل فهم مشروط بطريقة وجود ذلك الذى يفهم.

ولا يمكن الكشف عن المعنى الداخلى إلا بـ"استبطانه". وما قد تمت تسميته الهرمنوطيقا الواصفة (méta - herméneutique) للمقصدية (Dasein) الذى يعتبر شرط الوعى الواضح و"المفهوم" بالذات ، يضىء المظاهر الخاصة بالتطبيق العادى للهرمنوطيقا. فهو يفترض بالفعل "تضمينا" ومشاركة فى حياة الفكرة ومصيرها ، مما يستبعد احتمال هرمنوطيقا خارجية وسطحية وشكلية محضة؛ فبدون فهم الفكرة من الداخل (وسنرى قريبا فى أى معنى) يبقى الفعل الهرمنوطيقى تافها وغير موفق

وتعليميا فقط ولا معنى له تماما، وإن كانت كثير من التفسيرات لا تعطى أية نتيجة ، فذلك مرده بالضبط إلى أن الناقد لا يتبنى الفكرة ولا يعيشها ولا يضطلع بها ولا يستبطنها، أو بعبارات أخرى أبسط ، أنه ينبغي بالضرورة أن تجمع الناقد بالفكرة الأدبية صلات وتطابقات وتضامن عميق ، فأى ناقد لا يمكنه أن يدرس أية فكرة. وفى حالة الأفكار الأدبية على الناقد أن يمتلك نزوعا متعددنا نحو الأفكار ، مقتربا بخيال أيديولوجى قوى ، لأن ناقد الأفكار هو فعلا مبدعها الحقيقى، ويشكل "فهم" الفكرة بالضبط نمطية وجوده أمامها، وهى نمطية تصير جزءا لا يتجزأ من حياة الفكرة وتاريخها ، وينمى فهم الفكرة (وهو إسهام مبدع بالتبادل) طاقة الفهم الخاصة بنا. وبهذه الطريقة "تنمو" الفكرة وتتطور ، ثم تتحول باستمرار فتصبح أكثر تفتحاً وليونة ومرونة وحضورا ومدمجة فى "الجهد الهرمنوطيقى". وباختصار، تصبح قابلة للفهم أكثر.

يفضى هذا التحليل ليس فقط إلى تضامن المنهج والمضمون بين الهرمنوطيقا = الفهم = التفسير ، بل أيضا إلى تضامن مصطلحى ، لأن هذه المفاهيم تصبح فى الأخير تناوبية ودائرية ، للفهم ينبغي اعتماد الهرمنوطيقا ، أى لا بد من التأويل، وللتأويل لا بد من الفهم وتطبيق "تأويل شامل" يفهم بواسطة "علاقة حيوية مع الموضوع" . مجمل القول أن المصطلحية معمة: "الفهم بواسطة التأويل"، تأويل يعادل عملية الفهم التى تهدف إلى قراءة الرموز، والهرمنوطيقا تعادل "فهم التأويل" (il caoire dell'interpretare) ويبقى الفصل (الممكن من الوجهة التحليلية) دون فائدة على صعيد التجربة الهرمنوطيقية المموسة التى لا تعرف أسبقيات ولا إخضاعا ولا أنظمة تفضيلية ، فالفرق الوحيد هو أن عوض قراءة الرموز أو المعانى ، تقرأ الهرمنوطيقا، التى نقترحها، الأفكار الأدبية من خلال فهم معقلن (raisonné) سواء على مستوى اللحظة التأويلية ، أو على مستوى الفكرة المؤولة.

إن المعنى الجديد الذى نعطيه للفهم الهرمنوطيقى لا يسعه إذن أن يكون سوى كالتالى: فهم معنى الفكرة الأدبية ونسقها الداخلى ، وبالتالى إوالية النموذج الذى يتطابق معها، فالناقد الذى يقوم بالتحليل يتموضع فى مركز الفكرة "المنطقى" ويضطلع بمبدئه الجوهرى، ويفهم نمذجة الفكرة الأدبية ومعناها وإيقاع تسلسلها خلال مدتها

التاريخية بكاملها . إن الفهم يمتزج بفعل بناء نموذج معين ، وبفعل النمذجة ويفترض قراءة النسق أو الانسجام الذى يصبح بذلك ، المعيار الأساسى للفهم ، ومن الواضح إذن إن الهدف الهرمنوطيقى القديم: وهو فهم نص ما أحسن من كاتبه ، وقد اقترحه شليغل وشلاير ماخر وديلتى لأنفسهم وأخذة آخرون، لا يمكن قبوله من الآن فصاعداً إلا بالمعنى التالى: إن الفهم التام لنسق الفكرة المنقولة إلى نموذج معين يعتبر أسما من الفهم الجزأً للفكرة المعبر عنها بتعريفات جزئية ، هذا يعنى أن الفكرة المنمذجة التى تصبح بذلك "واضعة" نفسها قادرة على "فهم ذاتها" أحسن على هذا الشكل الإجمالى والتأليفى منه على شكل أجزاء وعناصر منفصلة (membra disjecta).

٢ - الهرمنوطيقا والنقد .

يدخلنا هذا التمهيد فى المجال الأدبى بواسطة تماه ضرورى: وهو أن الهرمنوطيقا تشمل النقد الأدبى أو يمتزج به، ومن هذا النقد الأدبى بالضبط يبرز فى الأخير نقد الأفكار الأدبية. وانطلاقاً من لحظة ما كانت العمليات الهرمنوطيقية شبيهة بالنقد الأدبى بينما أخذ النقد الأدبى الانتماء إلى الهرمنوطيقا ، بشكل أو بآخر وحسب برنامج محدد جيداً ، وكانت نقطة تقاطع هذين المجالين بارزة ومحددة من قبل لدى شليغل بشكل واضح ، ففى نظره أن الهرمنوطيقا تشمل النحو والنقد والشعرية ، وهى مواد مدعوة إلى التعاون ، كما كان يحدث على ذلك أيضاً شلاير ماخر ، يقول: "على فن القراءة وفن الفهم أن يعاضد أحدهما الآخر " ، وبذلك تصبح الهرمنوطيقا شكلاً لنقد أدبى ومنهجاً له ، وضرورياً وملازماً لكل فعل نقدى يتطابق معه فى الأخير. لذلك يبدو لنا أن المفهوم الحالى "للهرمنوطيقا النقدية" تحصيل حاصل إلى حد ما ، لكنه بالمقابل ، يحتفظ بكل دلالة التاريخية بشكل جلى. ومن المدهش أيضاً ملاحظة أن تاريخ مصطلح النقد المعزز بالوثائق، مثل تاريخ ويليك، لا يذكر هذا الفارق المهم بوجه خاص.

ومع ذلك فإن هذه المطابقة ، فى المصطلحية الحالية ، ليست سوى مضمرة فى أغلب الحالات. لكن قد يُفترض بحق ، أن كلما شعر نقد مرحلة من المراحل بنزوع تفسيرى وشرحى ، ويتحدد من حيث هو أداة للتأويل الأدبى ، تكون بادرته من نوع هرمنوطيقى محض؛ إذ ليس "التأويل" هدفا اختياريا للنقد ، وإنما هو هدف جوهرى ومنهجى بشكل دقيق. إن النقد يؤول ، بالتحديد ، معنى ما ، أما "التأويل" فليس سوى "هرمنوطيقا نقدية مباشرة"، أى "نقد المعنى"، كما كان يؤكد ذلك أيضاً شليغل، ولا تثبت نظرية التأويل النقدى الراهنة شيئا آخر ، لأن الانشغال بإعطاء "تأويل صحيح" أو تقديم "التأويل الحقيقى" للنص الأدبى يشكل بالأحرى عملا هرمنوطيقيا للغاية. وظهور صيغ جديدة (ظاهريا) لا يغير هذا البرنامج فى شيء . وبقدر ما يتم الاعتراف للنقد بالميل نحو نفس العمليات الضرورية المعروفة ، يكون هذا شيئا مألوفا حتما ، وأحيانا يكون التأويل النقدى شبيها بـ "أطناب" (paraphrase) أو "ترجمة"، فقد كان كالينسكو (G. Calinescu) يقول: "إنى لم أقرأ أبدا كتابا: لقد ترجمته". ومن الطبيعى أن كلمة "ترجمة" فى هذا السياق تدل على "تأويل".

ويرتبط التأويل غالبا ، داخل المجال الهرمنوطيقى نفسه ، بأهداف نقدية جوهرية أخرى (الوصف والحكم والتقويم إلخ). ونفس الشيء بالنسبة "الفهم"، ويعتبر هذا المفهوم أقل انتشارا فى "النقد الجديد" الفرنسى و "الهرمنوطيقا" أقل أيضا، ولكن حتى عندما نستعمل مترادفات وإطنابات شفوية (الاستبطان مثلا) يحتفظ المعنى الجوهرى بالدلالة الأولية والهرمنوطيقية للتجربة (Erlebnis) وللواقع المعاش ثانية. وقد سبق أن تحدثنا نحن بالذات ، فى مؤلف آخر (مستشهادين بمصادر أخرى ، بعضها روماني)، عن "الفهم" باعتباره عنصرا مكونا ضروريا للحكم النقدى. وبهذه المناسبة ، يمكن مرة أخرى أن نلاحظ وجود نظرية هرمنوطيقية كامنة ومعقدة فى طور التكون (in statu nascendi) وأحيانا تجريبية بشكل صريح ، نكتشفها ثانية ، دوريا ، بمجرد تأمل نقدى فى هذه القضايا، وهذا دليل إضافى على الطابع الموضعى للبنية التحتية فى النظرية النقدية بأكملها المختزلة، فى نهاية التحليل ، إلى سلسلة من "العبارات المألوفة" (Lieux Communs) .

ويتجلى هذا الطابع الموضوعى بوضوح بقدر ما يتحدد النقد غالبا كشرح أو تأويل للنصوص، لأن كل تأويل نحوي أو فقهي، لغوي أو نصي قصد "شرح" المعاني، يتجه منذ البداية نحو منهجية ونحو *ars critica* [فن نقدي]، ولأن الهرمنوطيقا نشأت في حضان المعابد، فإنها بدأت كـ "تقنية" لتأويل وحى الآلهة والرموز المقدسة، فهي تفترض نسقا للشروح الموضوعية، هي وحدها القادرة على جعل دلالات الرسالة واضحة ومفهومة. باختصار تفترض منهجية للقراءة تركز على "مفاتيح" و "قواعد" معينة. والانتقال من المقدس إلى الدنيوي (*profane*) لا يغير هذا النزوع المنهجي في شيء، أى لو لم يكن الرمز قد تم شرحه إلا برمز آخر، ووحى الآلهة إلا بوحى آخر، لكنا إزاء حلقة مفرغة كاملة. فضرورة توضيح التأويل النقدي، هي قبل كل شيء ضرورة إقامة تواصل مباشر وواضح بين المرسل والمتلقى. ويفترض الشعر بدوره "مفتاحا" ليكون مفهوما (بلوتارك: **كيفية سماع نقاش الشعراء الكبار** *Qomodo adolescens poetas audire debeat*)، إذن يفترض تأويلاً "أمثل"، وينعكس كذلك هذا البرنامج الهرمنوطيقى في بعض العناوين مثل: **أفضل نوع تأويلي-De optimo generu inter-** (*pretandi والتأويلات الواضحة* *De claris interpretibus*) (هوي 1661, Huet)، وينعكس كذلك في بعض الكتب التعليمية في البلاغة الأدبية المتمتعة بشهرة واسعة ككتاب رولين Rollin: **في تعليم الفنون الجميلة** ودراستها... (١٧٢٦-١٧٢٨). يضع هذا الكتاب أسسا تعليمية حقيقية لـ "شرح النصوص" فنجد العناوين التالية:

- في قراءة المؤلفين وشرحهم (ج 1، 1، الفصل III).

- في قراءة المؤلفات الفرنسية: محاولة في الطريقة التي يمكن بها شرح المؤلفين الفرنسيين (د الفصل 1، المقالة II).

- في قراءة الشعراء (ج II، الفصل II، المقالة 2، 1) إلخ.

إن ما يهمنا في الإطار المحدد لمؤلفنا هذا ليس عرض تاريخ الهرمنوطيقا الأدبية بحصر المعنى، بل فقط تحديد أهدافها الضرورية من خلال بعض المراحل النمطية.

فبالنسبة لشلاير ماخر ، تتطابق الهرمنوطيقا (فى هذا المجال أيضا) مع جزء من البرنامج الراهن للنقد الأدبى: وهو تحديد "هوية التركيب" وإبراز "تفرد اللغة" و "وحدة الأسلوب". ولأن نقد الأفكار الأدبية مشروط فى هذا الاتجاه ، فإنه يبدو، من الآن ، منشغلا بـ "فكرة الأثر الأدبى" و "فكر مؤلف ما"، وهذا يقتضى بالضرورة تحليل برنامج وتوضيح المظاهر النظرية - الأدبية ، مما يشكل مع ذلك موضوع الاستقصاءات الخاصة بنا.

إن نظرية "شرح النصوص" القريبة من النقد الأدبى ، عندما تعتزم إجراء تحاليل أسلوبية وتقييمات جمالية، أو استبعاد النزعة الوضعية الصارمة (بمعنى سبتمبر وستايجر (Staiger) وقون فايس (Von Weise) فإنها تهىء نقد الأفكار الأدبية وتدعمه من خلال بعض المظاهر المهمة الأخرى التى يتجاهلها النقد الأدبى السائد، أو لا يهتم بها إلا سطحيا، فالمظهر الأساسى هو الرجوع المبرمج والمنهجى إلى النص وإلى قراءة متأنية ومدققة للنصوص ، بخلاف مجرد "الانطباع" السطحى الجامع فى أغلب الحالات. وقد يحتاج نقد الأفكار الأدبية إلى أساس ثابت: أى إلى نقد النص و "فحصه الدقيق" يعقبه تفسير النصوص النظرية بشكل عميق، وعندما تُقرأ النصوص كما ينبغى، فإنها فى الأخير تقول كل ما لديها. بهذا المعنى ينبغى "استنطاقها" بل "اعتصارها" بفعالية لتعطى كل ما يمكنها إعطاءه. وفى نظرنا أن بعض المفاهيم الهرمنوطيقية السائدة والمنتشرة اليوم بشكل واسع ، بما فى ذلك ما يوجد فى معاجم المصطلحات الأدبية ، مثل : "التوضيح" و "التفسير" و "التأويل" بصفته شرحا نسقيا وتدرجيا للوقائع منطلقا من القيمة الجمالية ومن التوضيح المنطقى إلى التوضيح النفسى ، لها غاية واضحة وهى: تحليل نصوص الأفكار الأدبية الدقيق ، للكشف عن كل الثوابت وكل التواترات ، وكل النماذج الكامنة المتضمنة فى كلية النصوص المكونة لفكرة أدبية معينة ، وهذا يقتضى مجهودا منهجيا وجد منظم فى التوثيق والتأويل. إضافة إلى ذلك تستبعد الهرمنوطيقا بحكم طبيعتها بالذات ، السطحية أو الارتجال أو الاضطراب الثقافى.

ويضع التأويل الأدبي لنفسه ، فى مجال الأدب ، نفس الشروحات الأساسية للمعاني والدلالات ، رغم أنه كان عليه أن يحل بعض المشاكل الإضافية ، نظرا لوفرة دلالات النصوص الأدبية. ويشكل إدخال المرموزية (Allegorie) فى الأدب (وهذا مبدأ جميع التأويلات القروسطية للنصوص) ، المسلمة الأساسية لصعوبة فهم الكاتب (Auctor absconditus) . ويمكن القول إن التأويل الأدبي - المعبر كلحظة مثالية - قد نشأ آنذاك عندما أوجت قراءة نص أدبي بمعنى مغاير للمعنى الحرفى. وتكمن اللحظة الثانية فى انتقال القيمة: أى أن المعنى "الخفى" و "العميق" و "الرمزى" إلخ يكون أفضل من المعنى الحرفى، ومن المعنى الخارج عن النص، وتكون هذه التراتبية مرتبطة بكل تعريف من نوع **معنى عميق = معنى حقيقى** ، وهذا مبدأ مرموزى جوهري ، وتخصص اللحظة الثالثة للمعنى "العميق" تشكيلة كبيرة من المضامين تنتجها تأويلات مختلفة، فالمعنى الخفى هو، بالتحديد ، مبهم ومتعدد المعانى polisemos (دانتى، الرسائل 7,XIII) أى حر وإبداعي، وليس أصل التأويلات الحرة والمتغيرة والإبداعية و "الخيالية" مختلفا عن ذلك. وفى هذا الصدد تتوافق المسلمة الهرمنوطيقية الخاصة فى التعددية الرمزية (polysymbolisme) للنص ، كليا مع المبدأ الجوهري لـ "النقد الجديد". وليس من الصعب إذن أن نرى إلى أى مدى يكون هذا النقض "جديداً" حقاً... صحيح أن إعادة نشر هذه "العبارة المألوفة" كانت لا مفر منها.

إن النتائج المترتبة على مبدأ التعددية الرمزية تفيد نقد الأفكار الأدبية لسبب مهم جداً كذلك ، وهو الخطر الناجم عن سوء استعمال المعانى والتأويلات. وإن أصبحت المرموزية ، بسبب الاستعمال المبالغ فيه ، "قُمْل (phylloxéra) التفسير" فإن التأويلات الفنتازية ، بل الهذيانية لتشكل بالفعل موطن الداء الحقيقى فى الدراسات والتعليق الأدبية، فمنذ حقبة صراع القدماء والمحدثين كان هوميروس قد صار رمزا حقيقيا لتعدد المعانى المبالغ فيه ورمزا " للمعانى الخفية مهما كلف الأمر" و"الرموزة المتكلفة". باختصار ، صار موضوعا للسخرية. أعتقد فى الحقيقة أن هوميروس سيفاجأ لو عاد إلى الحياة وعلم كل ما قولوه". وتمثل الخصومة فى حد ذاتها ، مثلاً نمطياً عن هذا

الصراع الكبير الذى تسببه مقابلة المعانى المبالغ فى استعمالها التى لا يمكن استبعادها إلا بإعادة الكشف عن معايير التأويل الموضوعية، وحتى لو أن الحل الذى نقترحه، والذى ينطلق من بناء نموذج الفكرة الأدبية (فصل 2.7) ، يختلف بشكل محسوس عن كل الحلول "الموضوعية" الراهنة (التى مردها ، فى نهاية المطاف، إلى أسبقية المعنى الحرفى والنصى) ، وكوننا قد لاحظنا ، منذ القرن ١٨ ، خطر التأويلات المبالغ فيها، فإن ذلك ليبرهن على صحة موقفنا، والمقاومة التى تصطدم بها فكرة الالتباس وخصوصا تعميم هذا المفهوم هما أيضاً مبرران. وقد قاومنا، فى مؤلف سابق ، الاستعمال المغالى للدلالات المبالغ فيها ، ولكن الآن فقط نكون قادرين على التفكير فى إيجاد حل دقيق ومجرد من كل جمود ووثوقية.

ويبدو للوهلة الأولى ، أن تقديم معايير وقواعد ومخططات تملك قيمة كلية ، لكأنه قادر على تأمين استقرار التأويل وعلى منحه أساسا "موضوعيا" وعلى استبعاد التناقضات بين التأويلات المتقابلة ، وهذا هو الطريق الذى اتبعته - بشكل عفوى أو تجريبي أو ذرائعى - جميع مخططات التأويل الأدبى منذ المدخل إلى الكتاب (Acce- sus ad auctores) القروسطين (فصل 1,7) حتى الأنساق الوضعية للقرن ١٩ الجنس (Race) والبيئة (milieu) والفترة (moment) عند تين (Taine) ، و Erebtas, Erlentes, Eriebles عند شيرر (Scherer) بما فيها جميع مخططات التحليل الراهن: الداخل / الخارج ، (إعادة نشر التفرغ الثنائى (dichotomie) الكلاسيكى: شكل / مضمون) والجوانى / البراتى، وكذلك المخططات التاريخية والسوسيولوجية والبيوغرافية والنفسية والنقدية النفسية والأسلوبية إلخ ، فبقدر تعدد "المناهج" النقدية تتعدد مبادئ وإمكانات التأويل، وتظهر مثل هذه "القواعد" أو "القوانين" باستمرار لأن فحصا دقيقاً يسمح لنا بملاحظة أنها لا تقدم ، فى الواقع ، سوى إطار أو تصنيف للتأويلات الممكنة ، وهى عملية لها طبعاً فائدة تحليلية أكيدة ، ونحن بالذات ، لما اقترحنا مخططاً مركباً (بنية تحتية ، بنية ، بنية فوقية) ، فلم نقدم فعلاً سوى توجيه ومنهج ممكن للقراءة. لكن الخلاف ليس وإن يكون مستبعداً، لسبب بسيط هو أن أى عنصر أو لحظة من هذا المخطط (أو مخططات

أخرى) يصبح أيضا موضوع تأويل ومنبعا لمنتجات دلالات أخرى فى شكل سلسلة مفتوحة. فـ "شكل" و"مضمون" و"بيئة" و"تاريخ" و"مقصدية" و"سياق" وعدة معايير أخرى من هذا النوع، تولد دلالاتها الخاصة بها التى ينبغى توضيحها قبل أن يتم تطبيقها على النص المحلل. وبما أن جميع هذه الدلالات متغيرة حتما فإن الحلقة المفرغة تكتمل ويبقى التأويل الموضوعى المحض ، من هذه الوجهة ، مجرد إيهام ، ما دام مصطلح المرجعية ، المدعوة للتعبير عن النصوص موضوعيا ، هو بدوره متعدد المعانى، ويمكن تأويله بشكل واسع، مما يجعل ، مرة أخرى، أى تفسير كلى مقبول صعبا بل مستحيلا. فبالنسبة لكل مؤول فإن المعايير أيا كانت قد يدل كل واحد منها على شئ آخر. إذن ينبغى على كل مؤول نص ما ، قبل كل شئ ، أن يتفقوا على كل دلالة وكل عنصر من عناصر نسق المرجعية. بيد أن حتى فى هذه الحالة لا يتم الوصول إلا إلى كلية - مستعارة ، وإلى إجماع جد محدود يُختزل إلى مجموعة وإلى تابعى نفس النسق المصطلحى التأويلى. وتمارس أيضا جدلية العام والخاص فى مجال مخططات التأويل: مخططات عامة / مخططات خاصة. وتختزل هذه إلى "مفاتيح" شخصية دقيقة للقراءة (مثل: "الزمن الداخلى" عند بوليه (G. Poulet) و"الإحساس" عند ج. ب ريتشارد (J. P Richard إلخ) تلك هى إجمالا الوضعية الراهنة فى مجال تأويل النصوص الأدبية ، وفى الأدب بالمعنى الواسع للمصطلح.

يتطلب تأويل الأفكار الأدبية إعادة تعريف كلى لفهوم "المخطط"، المتضمن، فى نظرنا ، فى فكرة "النموذج"، وعموما يقترح نقد الأفكار الأدبية مخططا مشروعا تماما مثل أى مخطط آخر ، ويتجلى هدفه فى إيجاد منهج يمكنه تحقيق انسجام المعانى والدلالات المتعددة لكل فكرة أدبية داخل نسق ما ، إضافة إلى ذلك يسعى جاهدا إلى تكييف جميع الكمونات اللازمة لعملية النمذجة وإصلاحها ، بدءاً بخاصية المخطط الأساسية وهى الكشف عن معنى ونقله إلى الموضوع المخطط (Schématisé) ويشارك فى نفس الوقت كل تأويل أو قد يخضع - وهذا منذ القرون الوسطى - لموضع (topos) نقدى وتحليلي ، هو نفسه نتاج لتأويل جد منمط (typé) وتعكف الهرمنوطيقا ذاتها على

حل الوضعيات النمطية ، وهى عملية يحققها نموذج الأفكار الأدبية بتنظيم الثوابت وظواهر التواتر والدائرية. وأخيرا يشكل النموذج بالضرورة مشروعا وموضوعا هرمنوطيقيين وشكلا وتقنية تأويليين ، وهو مبدأ تقبله نظرية النموذج الحالية. إذن، مرة أخرى ، بقدر تعدد نماذج التأويل تتعدد النماذج الممكنة، ومع ذلك ، لنشر إلى أن فى مجال الأفكار الأدبية لا تحتفظ النمذجة النهائية سوى بأنماط التأويل التى تقوم بوظيفة الثوابت. وتقدم النظرية القروسطية للمعاني الأربعة ، أى الأنماط التأويلية الأربعة ، العناصر الثابتة للنموذج التأويلي العام. ونفس الشيء بالنسبة "لنمطية الأصلية العامة" (architypologie générale) (دوران (G. Durant). وبالنسبة لـ "الميثاث الشخصية" (شارل مورون Charles Mauron) وخصوصا الأصول الكبرى لـ "التأملات الكونية عند غاستون باشلار ، المتمحورة حول العناصر الأولية ، إذن جملة من الأنساق والنماذج التى قد تدخل فى تركيب النماذج العليا على مستويات عليا للتخطيطية (Schématisation) دائما.

تقدم النمذجة فى نفس الوقت الحل لتعدد معاني (polysémie) الفكرة الأدبية حالما يتم تدليل صعوبة التوضيح الدلالى العنيدة بشكل خاص، ومن حيث المبدأ ، قد تتعدد النماذج طبقا للأبعاد المختلفة (المفاهيم ، المعانى ، الدلالات) لكل فكرة أدبية. إن كون النموذج أساسا مشروطا باكتشاف معنى أو مبدأ ترابطى وتنظيمى - وهو معنى متعدد بالتحديد - يتضح أنه قد توجد هناك مخططات وتأويلات بقدر الأنماط القابلة للبناء، ولا يخالف فى هذا الصدد نموذج الفكرة الأدبية قاعدة التأويل "الصريح". أما الهرمونوطيقا والنمذجة فيحققان بالفعل انصهار الفكرة الأدبية و "منطق" نموذجها الخاص بها المقيد والأحادى الجانب (unilateral) بالتحديد. ولا يختار النموذج، من بين الإمكانات الكامنة لتأويل فكرة ما ، إلا فرضية واحدة ومعنى واحدا ، لأن اختياره هذا يقع على مبدأ واحد منطقى ونسقى وخاص. وبذلك يتحول تعدد المعنى، بواسطة النمذجة ، إلى أحادية المعنى (monoémie)، ويتحول الهرمونوطيقا إلى تفسير ، تفسير موجه "من جانب واحد"، لكنه متطابق معه بدقة تامة. فهى تتحول

إذن إلى فهم ، أى فهم معنى خاص مبتكر ومكتشف خطوة خطوة طيلة السيرورة الهرمنوطيقية ، ولا يقر نقد الأفكار الأدبية إلا بوجود معنى واحد: معنى النموذج الذى يتطابق مع طريقة عمله ومع منطقته الذاتى ، وبما أن النموذج لا يعين سوى معنى واحد ، فإن أخطار التأويل المفرط تُستبعد تماماً؛ إذ من المستحيل بناء نموذجين لهما نفس المبدأ "المنطقى" للعمل، والناجيين عن نفس المقدمات ، والمستعملين لنفس المفاهيم المصطلح الجوهرية.

إن هذا النوع الهرمنوطيقى يلغى تعدد المعانى بحكم "تأويله" و "فهمه" المختزلين والموجهين نحو معنى الفكرة الأدبية الوحيد. فيعوض لزوم نسق مشارك تعدد المعانى ، ولو أفسح هذا النسق - بعد أن يتم بناؤه - المجال حتماً لمختلف التأويلات اللاحقة. إن الكشف عن معنى من خلال كلية الإقرارات التاريخية لفكرة ما ، ومطابقة هذا المعنى ومماثلته بمبدأ بنيوى تنظيمى ، هو إدماج جميع توقعات النموذج وتجاوزها فى نفس الوقت ، ثم إرساء أسس هرمنوطيقا جديدة ، منطلقها (لو أردنا اختزاله إلى صيغة) هو تركيب يجمع بين المبدأ التقليدى لـ "وجهة النظر" (الموجودة فى نظرية "النمط المثالى"، والموضعية (topologie) والاستكشاف والنموذج) ومبدأ التأويل الأصلى ، أى تأويل مضبوط و "صحيح" ذى التطبيق السائد فى الهرمنوطيقا التقليدية ، والمتطابقة مع نظرية المعنى "الصحيح والمشروع"، التى تقدم لها فكرة التأويل "الأكثر احتمالاً" معامل النسبية البارز ، ومع هذا الفرق - فى نظرنا - يمتزج التأويل "الأكثر احتمالاً" بمنطق المعنى الكامن والمطابق لمعيار عمل النسق المنطقى لكل نموذج محقق فى النصوص وبها .

وتتميز هذه الملازمة بمماهاة المعنى الحرفى والمعنى الهرمنوطيقى: أى أنه من خلال تركيب المعانى الحرفية والجزئية يتكون المعنى الكلى والوظيفى والهرمنوطيقى والوحيد للنموذج. فبإدخال (بهذا المعنى) فكرة "المعنى الهرمنوطيقى" تصبح الانفصالات التقليدية: حرفى / أدبى ، داخل / خارج ، نصى / ذو دلالة ، جانب النص / ما وراء النص إلخ ، متجاوزة ، مثلاً ، من جهة أخرى ، الصراع بين

التأويلات المختلفة (فصل 3, 7) وهى حقيقة موضوعية تحدد من جانب واسع ظهور الهرمنوطيقا المدعوة إلى فض الخصومات الموجودة أو الكامنة ، وإغنائها بواسطة بعض قواعد التأويل. قد لا يتعلق الأمر ، فى الحقيقة ، بـ "صراع" ، ما دمنا نقبل وجود نماذج مكونة بشكل مختلف ومشروعة بالتساوى ومتعارضة على الوجه الأكمل، ومع ذلك متساوية نوعياً . وقد لا تؤدى مجموعة من المقدمات ، منطقياً ، سوى إلى بعض النتائج، إذ داخل نفس النسق قد لا يكون هناك أى صراع ، بالمقابل فإن الأنساق والنماذج يمكن أن توجد، وبالتالي تتطور بالتوازي داخل فضاء هرمنوطيقى واسع ، مكون من معانٍ وتأويلات مستقلة.

فى الدائرة الهرمنوطيقية

على هذا الأساس - الذى يسمح باستيعاب مبادئ التأويل الشائعة وإغنائها وإعادة صياغتها ، وفق هدفه الجديد: الفكرة الأدبية - يجدُّ نقد الأفكار الأدبية فى إعداد نمط **هرمنوطيقى جديد** ، ينبغى معالجته بعناية ، لأنه يشكل "مفتاح" منهجنا . إن هرمنوطيقا الأفكار الأدبية الجديدة هى بالضرورة دائرية ، وهو مبدأ تأكد ثانية حين معالجة **موضع (Topos) الدائرية** (الفصل 3, 17) المتضمن بشكل ضمنى فى بناء نماذج الأفكار الأدبية بكامله ، ويشكل النموذج - بصفته شكلاً ومنهجاً لتأويل الأفكار الأدبية - نسقاً دائرياً بالتحديد ، تكون داخله العناصر مترابطة ومتوافقة ودورية وقابلة للاستبدال ، وفق المعيار الداخلى للنموذج الذى يؤسسه ويحدد ضبطه الذاتى (Son autoréglage) ، وفى لحظة معينة يبدأ تاريخ كل فكرة أدبية - المدمج فى نموذج ما - على ما يبدو، فى الركود والتكرار والعودة إلى نفس الوضعيات وإلى نفس الصيغ ، وهى مرحلة ليست أقل جدلية فى الرجوع الظاهر إلى القديم. إذن يميل تسلسل الفكرة الأدبية أحياناً إلى "الانغلاق" ، كأن هذه الفكرة كانت تحاول محاكاة أفكار أخرى ومعارضة نفسها (Se pasticher) والولوج بسذاجة إلى تخطيطات تقليدية ، ويبدو إذن الارتكاس والعودة إلى الأصل لا إراديين وحتميين ، وبعد اجتياز الفكرة

الأدبية لكل هذه الدورة الداخلية تعود، على ما يظهر ، إلى نقطة انطلاقها. فاللأدب **ينفى** الأدب ليصبح هو بدوره أدباً من نوع معين وشكلاً من "نفي النفي" الأدبي. وتشارك **مصطلحية** كل نموذج - فى نهاية المطاف - أيضاً فى هذه الدائرية المشروطة بنفس التماسك النسقى.

إن الفرضية الأساسية هى دائرية الفكر ، وهى ظاهريته المستقلة التى تجد أيضاً انعكاساً فى نموذج الفكرة الأدبية وبالتالي فى هرمنوطيقا الفكرة الأدبية. ويقتضى الفكر الدائرى حقيقة تتطابق مع صيرورته التى ليست لها لا بداية ولا نهاية ، لأن البداية والنهاية تشهدان ترتيباً مضطرباً ، فهما يتحددان ويتوضحان بالتبادل، أو بعبارات هيغلية: "تعتبر الحقيقة صيرورة نفسها الخاصة بها ودائرة تكون غايتها حدها النهائى الذى هو أيضاً بدايتها، ولا يكون واقعياً إلا بتمامها وبحدها النهائى". وفى هذه الحالة فإن دائرية الفكرة الأدبية، المنجزة على شكل نموذج، هى الشرط ذاته لإعداد كل نماذج الأفكار الأدبية ، وهو إعداد خاضع لنفس السيرورة الدائرية للفكر: "إن العلم يقدم نفسه على شكل دائرة مغلقة فى حد ذاتها ، حيث من بدايتها ومن أساس هذه السيرورة، تتقاطع الوسيطة مع النهاية ، فهذه الدائرة هى، فى ذات الوقت ، دائرة النواتر، لأن كل عنصر فردى، كونه يحركه منهجه، هو انعكاس فى حد ذاته ، ويعتبر، وهو يعود إلى البداية ، كذلك بداية عنصر جديد فى نفس الآن ، وأجزاء هذه السلسلة تمثلها مختلف العلوم (وفيما يخصنا: تمثلها النماذج - أدريان مارينو A.M) وكل علم من هذه العلوم يمتلك قبلاً وبعداً ، أو للتوضيح أكثر يمتلك فقط قبلاً وفى ختامه يشير إلى بعده". وتضيف المعرفة علاقة جزء / كل إلى هذا التطابق بين البداية والنهاية وبين كل ما هو أولى وكل ما هو تال، ولو كانت البداية لا يمكن إدراكها دون إسنادها إلى نهاية (والعكس صحيح) ولو كانت كل أولية تفترض تلوية (والعكس بالعكس) ، فمن البديهي أنه لا يمكن ضبط الكلية دون إسنادها إلى أجزائها (والعكس صحيح). إن هذه الحركات الدائرية تكون متعايشة مع إوالية الفكر ذاتها.

إن الفهم نفسه هو أصلاً "دائري" ومعناه مشتق من الإمكانية المقدمة للفهم ليمتلك معنى ما ، ويتطابق مع هذه الإمكانية ، وهى وضعية من طبيعة أنطولوجية، ولاستعمال الصيغة التى ليست ملغزة إلا فى الظاهر ، لنقل إن كل شىء يتم فهمه بواسطة كل ما يسهل فهمه ، وبواسطة وجودنا بصفته فهما. وبهذا المعنى فإن كل فهم هو فى نفس الوقت كلى ، لأنه يتوقع المعنى الكامل للموضوع المفهوم ، مما يعنى فى الحقيقة أننا لا نفهم سوى ما قد فهمناه من قبل، ولكى نفهم ، ينبغى إذن أن نتفهم ونستفهم مسبقاً ، ينبغى أن يقدم لنا الشرح مسبقاً ، فالفهم يحدده محتوى النص ذاته ، ويحدده ما يقترحه النص المؤول للتعبير عنه.

تفترض دائرية هذه الوضعية حلاً ملائماً ومنطقياً لمسألة مكونات الفكرة الأدبية وفهمها وتشكلها، ويمكن ملاحظة مرحلتين نظريتين:

(أ) يتطابق الوضع الأنطولوجى للفهم والتأويل الهرمنوطيقى مع البداية "التاريخية" و"البيوغرافية" للفكرة الأدبية. وتمثل التجربة الوجودية الأولى لفكرة أدبية أيضاً بداية وجودها، باعتباره تجربة تاريخية للمؤول (Herméneute)، إذن تبدأ حياة الفكرة الأدبية فى اللحظة ذاتها التى يضطلع فيها الناقد بهذه الفكرة. وقد تنشأ هذه اللحظة التى تتطابق مع أخذ الفكرة الأدبية لصفة نموذج هرمنوطيقى ، فى أى طور وأية مرحلة من مراحل مسار الفكرة الأدبية التاريخى. إذن قد "تنطلق" السيرورة الدائرية فى أى وقت وفى أية لحظة تاريخية من مسار الفكرة الأدبية.

(ب) تتطابق لحظة التأويل الأنطولوجية والتاريخية مع بداية تسلسل السيرورة الهرمنوطيقية الدائرية : **انطلاق الدائرة** Zirkelschup (عند شلاير ماخر) والدائرة فى الفهم Zirkel in Verstehen (عند ديلثي) **ومن والحركة** to, and from movement (عند سبتر) ، وينبغى لهذه الصيغ التقليدية للـ "دائرة فقه اللغوية" أن يتم تحويلها إلى تركيب جديد للدائرة الأيديولوجية: وهى حركة متغيرة من "الذهاب والإياب" بين كلية تحديدات فكرة ما ومظاهرها الخاصة، وهى كذلك حركة تناوبية تنطلق من الأجزاء نحو الكل ، ومن الكل نحو الأجزاء ، وفى صيغة حديثة العهد كان ج . ب

سارتر (J. P. Sartre) يسمى المسار المنهجي "منهجاً تقديمياً / نكوصياً"، وربما سيكون أصبح تسميته منهجاً تقديمياً - نكوصياً - تقديمياً / نكوصياً - تقديمياً - نكوصياً، وذلك للفت الانتباه بشكل أوضح إلى الحركة التناوبية للذهاب والإياب بالنسبة إلى المَعْلَم الأولى وهو مسار يميز كل سيرورة هرمنوطيقية.

وتتعرض "البدايتان" لتهمة تكاد تكون خطيرة لو كان قد تم إقرارها بالفعل ، وهي: "الحلقة المفرغة". ففهم ما فهمناه ، وقراءة ما قرأناه وإقامة فرضية على نفس الفرضية (مثل تحصيل الحاصل: "لن تبحث عنى لو لم تكن قد وجدتني" (باسكال) ، أو "الشعر هو موضوع القصيدة" وغيوب منطقية أخرى من نفس النوع) ، تلك هي الفرضيات التي تتطلب حلاً، وقد وجد هذا الحل أنصار الدائرة الهرمنوطيقية، أساساً فى طبيعة دائرية الفهم بالذات ، وهم يستندون ، كدعامة ، إلى بعض الاستدلالات الهيدغرية: "إن العنصر الحاسم ليس هو الخروج من الدائرة بل فهمها بشكل صحيح". بالفعل ، فالحل ليس فقط أنطولوجيا، إذ إن كل دائرية هرمنوطيقية تنوع التوقعات الملازمة للدائرة وتطورها وتوسعها ، ومراعاة لكل ذلك، ليس الفهم مجرد استعادة لمعنى موجود، بل إعداداً حقيقياً وفعلًا دالاً بالمعنى الواسع للكلمة ، أى أنه إبداع رمزي قادر على استبعاد اللارمزية (Asymbolisme) ودرجة الصفر للنص المحايد. فكل تأويل يقتضى إعادة لصياغة النصوص وفى نفس الوقت فحصاً مستمراً لها. وما لم يكن فى البداية سوى مخطط أولى يبدأ فى التكون والتطور والتوضيح والوضوح. وفى كل مرحلة من "الذهاب والإياب" يضيف الذهن فكرة وفارقاً جديداً، فيفتنى ويتغير ويمارس تأثيراً جدلياً على المرحلة التالية. إن الانتقال من الكمون إلى الفعل بمعناه الخاص وإلى التحيين (actualisation) يعتبر دائماً انتقالاً "إبداعياً"، فضلاً عن ذلك ، لا تنطلق أية دائرة هرمنوطيقية من لوح مصقول (tabularasa) ومن فراغ أولى كامل ، بل تفترض تشكيلاً فكرياً وثقافياً، أو تفترض "تقليداً" أو "جوهرًا" (substrat) يتوسع من خلال جميع مراحل التحليل. فليس بناء النموذج أبداً تحصيل حاصل (لأنه لا يسقط إذن فى حلقة مفرغة) أو تردادياً.

إننا مع ذلك نقبل - وهذا ليس مفارقة - دون تحفظ الأطروحة التي ترى أن التأويل لا يهدف إلا إلى وجود نقطة انطلاقه ، وهي مقدمة [منطقية] غالباً ما تصاغ كالتالى : "إننا لا نجد فى النصوص سوى ما وضعناه فيها" وكل بحث يأخذ ، مما هو مطلوب إعادة بحثه ، اتجاهها متوقعا ، و"هدفه" هي نقطة انطلاقه المسترجعة". ومع هذا الفرق تقريبا نصوص بشكل آخر مقتضى الذهن هذا: إننا نستشف فى التسلسل التاريخي لفكرة أدبية نموذجاً ما قبلياً (a priori) ، نصادفه ثانية بالأحرى فى نفس التسلسل التاريخي. إن تحليل بناء النموذج يثبت بالضبط هذه الحقيقة (الفصل 2, V) ، فنحن نعرف أننا سنجد النموذج المطلوب ، لأننا استندنا سلفاً على إواليته (الفصل 3, V) ، بالإضافة إلى ذلك ، لما نبحث عن النموذج فإن حدساً يتضح ورؤية نظرية تثبت واعتقاداً راسخاً (لم يكن موجوداً من قبل) يتولد ويتوطد. لنضيف أيضاً الرضى بهلوسة ذاتية (autoscopie) مبدعة و"ترجسية" ما ، يولدهما الاعتراف بالذات فى تطور الفكرة الأدبية ، وهذا ليس ، بالطبع ، لا تحصيل حاصل ولا عملاً فكرياً عقيماً.

يبرز التسلسل الدائري للسيرورة الهرمنوطيقية أن بداية فكرة أدبية لا تشكل فى الواقع سوى لحظة هرمنوطيقية ، وبالتالي لحظة منهجية ، فالأسبقية فى نظام المعرفة ليس لها أية علاقة مع الأسبقية "فى حد ذاتها" ، إذ يبدأ وجود الفكرة الأدبية بإدماجها فى النسق ، وفى النموذج الذى يقرأها ويؤكددها ، لأنه ليس هناك مكونات دون بنية ، ولا بنية دون مكونات ، لكون المكونات بنية يحددها فعل البنية ذاته ويؤسسها ، ولا يتطابق ظهور الفكرة الأدبية تماماً إلا مع التحليل الهرمنوطيقى. وقد يبدأ على النحو ذاته التفسير أيضاً عملياً فى أية مرحلة من مراحل تسلسل الفكرة التاريخي. وترجع دائرية النسق بالضرورة هذه الفكرة إلى بنية النموذج الذى تنتمى إليه. وينطلق التأويل عادة ، لأسباب عرضية وتحليلية ، من الإقرارات التاريخية الأولى لفكرة أدبية ما. غير أن هذه الاستقصاءات التقدمية (progressives) ليست ضرورية إطلاقاً. إن التأويل النكوصي (régressif) ليس أقل إثباتاً وفاعلية ، انطلاقاً من مستواه الراهن ، أو من مرحلة تاريخية مأخوذة باعتبارها تمثيلية نحو الماضى ونحو "أصل"

الفكرة من خلال تسلسل فى اتجاه معاكس. ومع ذلك فهذه المنهجية هى وحدها قادرة على تجاوز الحلقة المفرغة للفكرة الأدبية: أى تقوم على إسناد كل فكرة أدبية إلى النموذج الذى ، بحكم دائريته الوظيفية والذاتية، يقودها حتما فى خطها الدورانى (giratoire) ولأن الفكرة الأدبية خاضعة لنموذج ما ومقروءة من خلال نموذج ما ، فقد لا تملك إلا صورة دائرية.

لا تتطابق "بداية" الفكرة ، من الوجهة الهرمنوطيقية بحصر المعنى، إلا مع اكتشاف "مركز" الفكرة الأدبية، ومبدئها المنطقى والمحورى الذى ينتظم حوله النسق بأكمله. والعثور على هذا المركز، هو الفعل الضرورى لـ "فهم" النموذج ، لأن ذلك يسمح بإعادة تشكيل ، بإيجاز ، السيرورة الهرمنوطيقية: من المركز نحو الخارج ومن الخارج نحو المركز ، إذا قُصد بـ "الخارج" مجموع التظاهرات "السطحية" للفكرة الأدبية: التعابير النصية والوثائق والآثار المكتوبة إلخ. إن سلسلة من الحدوسات "الأدبية" المتعلقة بالنقطة النشئية (germinative) أو الجنينية أو بالمركز المتقارب من فكرة (تعبّر عنها أحيانا رموز مختلفة "محور" "مركز جلى" ، "قزح" (hyrse)، تشهد على وجود موضع (topos) حقيقى لمركز الوعى الأيديولوجى. فكل تمثيل لفكرة ما يقتضى بالضرورة مركزاً أصلياً أو مولداً للسيرورة الفكرية الجابدة [المندفعة نحو المركز] والنابذة [المبعدة عن المركز]. وتستعيد الهرمنوطيقا ، فى الحقيقة مقولة موضعية (topique) للمعرفة ، أما التأويل بالمعنى الأنطولوجى والتفسيرى للكلمة ، فيقتضى لحظة مركزية لها قيمة استهلال (incipit).

لهذه الأسباب كلها ، نقترح إذن، بدل قراءة تاريخية (متسلسلة زمنياً) للفكرة الأدبية قراءة دائرية لارتساماتها الأولية (épiphanies) التاريخية ، لأن - فى نهاية المطاف - قد لا تجد جميع العناصر التاريخية للفكرة (بما فيها "الأصل" و"السببية" و"المصدر" إلخ) تأويلاً ودلالة منسجمين ومنظمين إلا عقب تفسير هرمنوطيقى. يستنتج من ذلك أن لكل فكرة أدبية "اشتقاقاً" ثلاثياً غير قابل للانفصال: أنطولوجى وتاريخى وهرمنوطيقى. ويحدد هذا "الإرث" المتشعب بدوره ، دائرية منهجية تترجمها

سلسلة من الدورات التناوبية ، ويشكل مجموعها المنهجية العملية لنقد الأفكار الأدبية ، فالخطط النظرى لصرف المجرى من كل وثوقية قابل للتطبيق على مختلف الأفكار الأدبية بطرق مختلفة ، ومجمل هذه المسارات الدائرية قد تلائم أيضاً النصوص الأدبية مع بعض الفوارق الاستكشافية الدقيقة ، وانطلاقاً من هذا المبدأ يمكن إعداد نقد أدبي حديث "كلى" وغير انطباعى أصلاً. فهدفنا، اللحظة، توضيح بطريقة نسقية، الدورات النوعية لهرمونوطيقا نقد الأفكار الأدبية وطريقة عملها.

(١) الحدس - التأمل:

إن اللحظة الهرمونوطيقية الأساسية حدسية. وينبغى علينا بكل تأكيد قبول الحالة التالية: فى مرحلة من مراحل قراءة الفكرة الأدبية ثمة بصيرة عالية تضيئنا و "حدس" ينير ذهننا الذى يعانق تلقائياً - برؤية كلية وتركيبية وغير متوقعة - الفكرة الأدبية فى مجموعها وفى كل ثوابتها وفروعها الأساسية، فنذكر دفعة واحدة ، من خلال كشف مباشر ، مجرى الفكرة الأدبية بكامله، فى جميع تفصيلاته. تبرهن هذه الحالة على أن الحدس يكسر الحلقة المفرغة وهو يجتاز كل توقع للمقدمات [المنطقية]. غير أن هذه اللحظة لا تمثل سوى بداية للسيرورة الهرمونوطيقية الحقيقية التى تعقبها سلسلة كاملة من العمليات الفكرية التأملية والنظرية التى سنجد وصفها فيما يلى. لذلك فإن الصيغة الدقيقة للدورة الهرمونوطيقية الأولى - التناوبية مثل جميع الدورات الأخرى - هى كالتالى: حدسية - تأملية - حدسية / تأملية - حدسية - تأملية. فالحدس بمعناه الخاص مضاعف دائماً بسيرورة تأملية أولية (تحليلية ومقارنة وإدراكية إلخ)، أو تحل محله مباشرة مثل هذه السيرورة السريعة وغير المتوقعة كذلك. فلو لم تكن هذه اللحظة الحدسية التى تثير السيرورة الهرمونوطيقية موجودة، لكانت جميع الدورات التى تشكل نصية التأويل بل قد حرمت من الاندفاع الأولى ومن الطاقة المثبتة. بيد أنه لو كانت هذه الدورات - وهى معقدة ومتشعبة أكثر فأكثر - غائبة لانتسع الحدس الأولى هو أيضاً واسترسل دون أن يترك أى أثر. إن حدسا مثوقعا فى انسجام فكرة من خلال

تسلسلها المستقبلي لا يسعه أن يقيم أى نموذج، فهذا التوافق الهرمنوطيقى نوعيا نلتقى به مع ذلك على كل مستويات التأويل.

فإلى أى حد تكون هذه "الحدسية" (intuitionnisme)، حقاً ونمطياً حديثة؟ هذا سؤال يصعب الجواب عنه، ومهما يكن قد يمكن الكشف عن هذه اللحظة الحدسية قبل الآن فى شكل "استبطان للنصوص" فى التقنيات القديمة للتأويلات الصوفية الغربية والشرقية، إضافة إلى ذلك تنتمى هذه اللحظة الحدسية أيضاً إلى النمط الأصلى ((archétype) للتجربة الصوفية، بالطبع لا تنتسب الهرمنوطيقا الراهنة إلى مثل هذه المصادر، بل تستند بالمقابل حقاً إلى سلسلة حدوسات شليف: "إن كل نقد هو تخمينى" ، وشلاير ماخر: "كل إعادة بناء هرمنوطيقية تعتبر أيضاً "تخمينية"، ثم ديلثى الذى تنتمى صيغه إلى نفس التقليد وتتخذ نفس الأسلوب. أما صيغ سبتمبر اللاحقة فلا تختلف بشكل ظاهر عن تلك التى ذكرنا، لكنها تقدم شروحات تحليلية مفيدة لفهم الدائرة الهرمنوطيقية، وفى نهاية المطاف مفيدة لـ "الإدراك" بحصر المعنى. وتجتاز السيرة عدة أطوار متماسكة: خلق "البداهة الداخلية"، أى يقين ذو طابع "عقلانى" أساسه ضرورة شبه ميتافيزيقية لإيجاد حل مطلق ولو لم يكن قابلاً للاستدلال فى الحال. وهذه نتيجة "فطنة فطرية" تتعلق بالمهارة النقدية إن أمكن الجمع، وتبرز تلقائياً، بشكل غير متوقع، عن طريق "فصال" (déelic) داخلى، لا يقاوم وموضح، فينشأ عن ذلك فهم مباشر (لاشتقاق أو نص أو أثر أدبى) من خلال تبديل داخل المسألة ذاتها وتبصر (Vorsicht) للحل الإجمالى.

علينا توضيح أن موضوع هذه الدائرة الهرمنوطيقية المدرك حدسيا عن طريق كشف مباشر، يبقى بالضرورة ذو طابع فقه لغوى أو أسلوبى أو أدبى. ولم نقف عند أى واحد من رواد هذه الهرمنوطيقا، أو من التابعين أو الشارحين، على توسيع نسقى لهذا الإجراء فى مجال الأفكار وبالأحرى فى مجال الأفكار الأدبية. لثفت الانتباه - دون مؤاخذه أى أحد - إلى أنه على حد علمنا لم "يستشعر" أى أحد، حتى الآن، المشكل الذى يشغل بالنا فى كل تعقيداته، ومما لا شك فيه أن هذه الحدوسات

السريعة تحدث فى جميع السيرورات الفكرية. إن تفسيرات هرمنوطيقية حديثة العهد ، وخاصة النفسية منها ، لا تُقَصِّرُ عرضاً فى تذكيرنا بذلك . وفى هذا الصدد فإن الشئ الأساسى فى الإسهام الهرمنوطيقى يكمن - من وجهة نقد الأفكار الأدبية - فى إمكانية توسيع لحظة توقع "ما قبل الفهم" (précomprehension) إلى إوالية نموذج الفكرة الأدبية فى مجمله. وهذا الأخير يمكن أن يُكتشف ويُفهم مثلما يتضح فجأة معنى نص ما عن طريق فطنة حدسية تعززها وتطورها تأملات نقدية. فامتلاك "الإحساس المسبق" (pressentiment) لحل فقه لغوى هو امتلاك اليقين للقدرة على فك رموز "منطق" فكرة أدبية بالذات.

تتطور الدورة الحدسية / التأملية بأكملها انطلاقاً من الجدلية ذات / موضوع ، التى تقدم للأولى التوجيه والحاكمة الضرورية. ولا ننسى أن الأفكار (فصل II، 6) - بما فيها الأفكار الأدبية - ليست مخططات تجريدية وفارغة وعقيمة وغير قادرة على التأثير ، بل هى حقائق جد حية وعاطفية ووجودية. وتشكل كل فكرة أيضاً انفعالاً "معيشاً" و"أصيلاً" وتشكل جواباً لوضعية خاصة ومحددة ليس فقط على الصعيد الاجتماعى والتاريخى، بل كذلك على الصعيد البيوغرافى والوجودى. إن الأفكار تمتلك توتراً (tension) نوعياً ، فهى تسبح فى ضرب من الهالة العاطفية (Aura émotionnelle)، وتمتلك إلى حد ما حياة عاطفية حقيقية ، وإسهامها يكون أحياناً "هيامياً" (passionnel) ، فليس هناك أفكار صافية ومعقمة (aseptisées) ومحيدة ومنفصلة عن كل سياق ومنطوق (nexus) شخصى. وتصادف مثل هذه الملاحظات منذ القرن ١٨ فى مجال مقابلة العقل / العاطفة.

تتوافق كل فكرة مع صور معينة ، وهذا الاتحاد الوثيق (symbiose) يقتضى بالضرورة تحليلاً هرمنوطيقياً فى جدولين؛ إذ يتطابق الهيكل [العظمى] العارى لثوابت النموذج على شكل موضع (topos) مع التحليل النظرى والموضوعى للفكرة الأدبية، لكن إعادة هذه الثوابت إلى السياق الكلى الذى أخذت منه (بواسطة فعل الحدس والفهم الكلى من قبل الناقد) تفترض معاملاً بارزاً فى التأويل الموضوعى. كذلك فإن كل

تأويل شخصى قد لا يكون إلا "ذاتياً" بالمعنى السامى لهذه الكلمة. لذلك تتوفر هرمونطيقا الأفكار الأدبية أساساً على طابع "دينامى" ، فهى تفيض حيوية ومفعمة بالمبادرات والفرضيات والحدوسات وأبنية من نوع الخيال الأيديولوجى المحض ويتجلى مع ذلك تدخل الذاتية أيضاً فى تاريخ الفلسفة بحصر المعنى. وبالمقابل، فإن اكتشاف الدلالة الذى يصرف النظر فى فعل التأويل ، عن ردود الفعل الذاتية لمؤلف النص مثلما تفعل مع الناقد ، وإقرار بعض قواعد التأويل وتطبيقها (وهوالصنف الذى تنتسب إليه الدورات الهرمونطيقية الخاصة بنا) ، والاستدلال على انسجام نسق فكرة أدبية وعلى وجود نموذج كما هو، هى عمليات تكون موضوعية وتبقى كذلك. فاحترام معنى نسق ما هو إذن اعتراف بحقيقته الموضوعية واستدلال عليها.

وتقتضى هذه الوضعية الجوهرية توافق "الذات" و"الموضوع" ، وبالتالي تركيبهما: أى تنضم الذات (تأويل الفكرة الأدبية) إلى الموضوع (الفكرة الأدبية) والعكس بالعكس ، وما لم يكن متضمناً فى الذات قد لا يكون فى الموضوع والعكس أيضاً صحيح ، فياخذ الكل، فى السيرورة الهرمونطيقية ، طابعاً دائرياً بدءاً من هذه العلاقة. لذلك فإن كل تأويل هرمونطيقى هو بالضرورة ذاتى وموضوعى ، ونتيجة لتعاون بين الخضوع الكامل والمنهجى للموضوع (النص) ، وإعادة البناء الحدسية - الهرمونطيقية لهذا النص نفسه. هذه الحالة ، الخاصة بالسيرورة النقدية بأكملها ، كان قد لاحظها من قبل شلاير ماخر. وتؤكد النظرية والتطبيق الهرمونطيقى الراهنان نفس المبدأ: "الانتقال من ذات إلى ذات أخرى عبر المواضيع، وهو وصف دقيق للمراحل الثلاث فى الإجراء الهرمونطيقى كله". فالمؤول (herméneute) يشكل إذن عنصراً ملازماً للملاحظة. إذ تغير كل ملاحظة الموضوع الخاضع لها، وهى علاقة إبهام تكون صالحة أيضاً فى مجال الهرمونطيقا. إنها وضعية خاصة لحالة أعم: أى أنه باستطاعة الإنسان أن يقيم بنيات نظرية لا شخصية وفوق فردية (supra - indivi- duelles) تساعد على تفاهم أحسن وعلى إيجاد عمق كينونته الخاص.

- المخطط - النموذج

فى إطار السيرورة الهرمنوطيقية فإن الحدس يعبر عنه مخطط نظرى غير واضح أو حتى ملتبس فى البداية، ويستشف الفهم (الذى هو، فى الحقيقة ، "ما قبل فهم" وتوقع للانسجام التام للفكرة الأدبية ونموذجها)، ويتوقع هذا النموذج ، أولاً على شكل مخطط عام ذى حدود ضبابية ، لكنه ذو غاية واضحة جداً، وتحدد هذه السيرورة ، الشبيهة بعملية الضبط الذاتى البنىوى ، سلفاً مجموع بناء النموذج، حيث البنية التحتية المخططة تطابق ما قبلها تكوينياً. إن هذا التصور - الذى يطبقه ويقبله الهرمنوطيقى التاريخى والتاريخى / الأدبى التقليدى ("إن الوقائع... لا بد لها من أن تشاهد من خلال بنية ، ولا بد من إعطائها معنى") - يجد أيضاً حقل تطبيقه الواسع فى مجال الأفكار الأدبية. وهذه الأخيرة لا تتوضح ولا تصل إلى طور البنية إلا بفضل نموذج يطور جميع التوقعات المتذبذبة للمخطط الأولى تدريجياً، ويثبتها. إذ فى النموذج وبواسطته تفلح الفكرة الأدبية فى توضيح معناها الأساسى تماماً ، وفى إدراك نسقها الخاص من الثوابت والتواترات والدائريات ، وصياغته، وهذا هو بالضبط هدف كل توضيح هرمنوطيقى: إنه ينوى جعل كل ما هو جزئى وتلميحى وخفى و "مرموز" شفافاً ومنسجماً. والتأويل يتحول إلى تشكيلية مبنية على نموذج ، فى حين تصبح الفكرة الأدبية بالفعل كتابة رمزية (idéographie)

وتفترض كل هذه العملية سيرورة تناوبية: استقراء - استنباط / استنباط - استقراء ، وهى سيرورة تنطلق من خصوصية المقاطع إلى عمومية الفكرة ، ومن عمومية الفكرة - فى اتجاه معاكس - نحو تأكيد المقاطع والأجزاء المكونة لها. فالدورة تقود الشواهد والأمثلة الخاصة نحو قضايا عامة (مواضع Topoi وثوابت وتواترات) ، فى حين تدعم الملاحظات ذات الطابع العام أو تكملها أو تقومها مقابلتها بالمظاهر التجزئية للفكرة. وتمثل المرحلة الاستقرائية الجوهرية للملاحظة (للحدس) فرضية تؤكد عدة ملاحظات فيما يتعلق بمراقبة الوقائع، لذلك تجد المرحلة الاستقرائية إنجازها فى المرحلة الاستنباطية. إن ملاحظات سبتسر حول هذه المسألة

من المنهج ليست لها فقط قيمة نموذجية ، بل كذلك قيمة منهجية . ويدخلنا وصف هذه الدورة فى عمق المنهج ، فى مختبر هرمنوطيقى حقيقى ، لذا ينبغى أن يكون الأساس الاستقرائى صلبا ومؤكدا بما فيه الكفاية كى تستبعد ، من البداية ، الفرضيات الفنتازية والاعتباطية الصرفة ، والأساس الاستنباطى أيضا موثقا بشكل متين كى يستفيد الحدس الأسمى من التحقق الموضوعى الضرورى ، لأن الحدس يلتقى بواقعية النصوص ، فى حين يدرك النموذج واقعيته الخاصة به ويدرك الإوالية الخاصة به من خلال رقابة نصية، وفى نفس الوقت يحول تحقيق النصوص وتأكيداتها النموذج ويدعمانه، ويصبح المخطط ، المثالى المجرد وغير الواضح ، بناء سليما ومتمفصلا أحسن ، وراسخا فى الحقيقة التاريخية بشكل متين.

تؤدى حصيلة هذا التناوب وهذا الذهاب والإياب حدسى / تأملى، واستقرائى / استنباطى إلى علاقة توافقية مخطط - نموذج / نموذج - مخطط . وتتم هذه الحركة فى زمنين : أولى وثانوى ، فهى تنطلق من المخطط إلى النموذج ومن النموذج إلى المخطط ، فتتم قراءة الفكرة الأدبية تخطيطياً ، فى حين يقرأ النموذج ويوجد بأكمله فى مخطط الفكرة التى ترتفع إلى مستوى بناء مركب. وابتداء من مرحلة ما من مراحل التبلور لا يعكس النموذج فقط معنى الفكرة الخفى ، بل يحاول أكثر أن يفرض معناه الخاص به وأن يقدم نمذجته الخاصة به للفكرة الأدبية ، ومع أن كل هرمنوطيقا تؤسس معنى أو تصلحه ، وتنتج فعلاً دالا ، يكون هو نفسه حصيلة لمثل هذا الفعل إضافة إلى ذلك فالنموذج ذاته هو نتاج نمذجة عالية ، لأن التشاكية نتيجة للنمذجة، وكل تعريف لهذه الأخيرة توسطها رؤية النموذج ونظريته وأيديولوجيته. فالنمذجة المهمة والاتفاقية ، التى يمكن تسميتها نمذجة من الدرجة الثانية ، مستحيلة دون نمذجة سابقة من الدرجة الأولى ، لأن فكرتى النموذج الواقعى والنموذج الصوري ينتهى بهما الأمر إلى أن يختلطا . وتوجد كذلك مثلاً، هذه الملاحظات (التي تشدد على النوعية الاستكشافية للعلاقة نموذج / واقع) فى مجال الأبحاث البنيوية والتاريخية والسوسيولوجية؛ إذ تتوفر النماذج المجردة فى نفس الوقت على تأثير

حقيقى فى السلوكيات الإنسانية. فلهذا السبب من جهة أخرى ، ربما لا تعتبر مزحة أوسكار وايلد (Oscar Wilde) مزحة كاملة: إن كان الفن يحاكي الطبيعة فإن الطبيعة "تحاكي" بدورها الفن. فصورتنا عن الطبيعة التى هى نفسها جزء من "الطبيعة" مشروطة بقوة ، وبالتالي تنمذجها المخططات والمستنسخات والصور التى تعتبر نتائج التربية الفنية.

إن الفهم الدقيق لهذه العلاقة يستبعد كل مغالاة شكلانية، ولا يمكن اعتبار إلا حل جدلى واحد لهذه الوضعية الماثلة للعلاقة الجمالية شكل / مضمون. وتنتمى فى نهاية المطاف المراحل حدس / نموذج / حدس إلى أساس الفكر الجدلى بالذات الذى ينطلق من الحدس الحى إلى الفكر المجرد ، ومن الفكر المجرد، إلى التطبيق العملى (Praxis) ويكفى تعويض كلمات هذه المعادلة بـ: حدس (مخطط الفكرة) ونموذج (شكل تنظيم الفكرة أو النصوص) للوصول إلى مطابقة حقيقية، فالحدس التخطيطى ينتظم ويصبح نموذجاً خاضعاً بدوره إلى تحقيق "تطبيقى" مكون من نصوص الأفكار الأدبية، وتسمح لنا هذه السيرورة فى دورتها المغلقة المزدوجة (التي ترجعنا إلى نقطة الانطلاق: أى من التبسيط والتجريد إلى التعقيد والتخصيص) بفهم إوالية جميع المسارات الهرمنوطيقية.

٣ - المفهوم المسبق - المفهوم:

إن المعادل النظرى للمخطط هو المفهوم المسبق للفكرة الأدبية، وبنيته لم يتم توضيحها بعد بما فيه الكفاية، لكن تدخله يبدو ضرورياً لكل عملية فى النمذجة، وندعو "مفهوماً مسبقاً" - بإعطائنا هذه الكلمة معنى واسعاً - كل تعريف متوقع للفكرة الأدبية ورؤية منمذجة مسبقاً لهذه الفكرة، مع مراعاة إدماجها، فيما بعد، فى مفهوم أدبى واضح ونسقى ومنمذج بشكل دقيق. والحقيقة أن فى كل عمل فكرى لا نستعمل فى هذا المعنى، سوى "مفاهيم مسبقة"، ومع هذا الفرق، فيما يخص نموذج الأفكار الأدبية،

يتضمن "المفهوم المسبق" كذلك مضموناً أو قبلية (Un apriori) مزوداً "بنمط" نوعي، وقدرته على توقع تسلسل اتجاه النموذج تضع شروط مجموع عملية النمذجة.

تنسب هذه اللحظة الهرمنوطيقية إلى إوالية المعرفة النظرية بالذات، ولا يمكن دراسة عالم المفاهيم دون امتلاك "مفهوم مسبق" وتوجيه نظري سابق، ويقتضى تاريخ الأفكار الأدبية دائماً مفهوماً مسبقاً نظرياً / أدبياً، وهذه الملاحظة تسبق بكثير كل قبلية (Apriorisme) تاريخية راهنة. يقول هيغل: "إن تاريخ موضوع ما مرتبط حتماً وبشكل وثيق بالطريقة التي تتمثل بها هذا الموضوع"، مما يقتضى ليس فقط تحديداً، بل أيضاً تراتبية نوعية: "إذ حسب هذا التمثيل فما هو محدد من قبل هو الذي يعتبر مهماً وملئاً لهذا الموضوع". فالتسجيل السلبي أو الموضوعي زعماً للوقائع (التاريخية) يكون إذن مستبعداً، وبما أن المؤرخ "يدلى بمقولاته الخاصة به ويرى من خلالها ما يقدم له"، على ناقد الأفكار الأدبية، الذي يستعمل أفكاراً أدبية، إذن أن يمتلك (وهذا ليس تحصيل حاصل أو حلقة مفرغة إلا ظاهرياً)، أفكاراً أو بالضبط: أفكاره الأدبية الخاصة به. بذلك تبرز جميع توقعات النموذج (أنماطاً أصلية ومواضع وأنماطاً مثالية إلخ) قيمتها النظرية المعرفية Gnoséologique (فصل 1,7) ولكي يتم "التميط"، من اللازم الاستناد إلى "نمط" يقوم بدور القطب / الإطار لكل سيرونة هرمنوطيقية، وينتسب الفهم والدلالة والتخطيط إلى نفس العلاقة.

إنه لمن الطبيعي إذن أن مفهوم "الرأي المسبق" (ليس بالمعنى السلبي للكلمة بل بمعنى "الرأي المسبق المشروع") تعيد تأكيداً بشكل قوى الهرمنوطيقا الحالية (الحكم المسبق Vorurteil، التطلع Vorhabe، التبصر Vorsicht، الاستباق Vorgriff). ففي الحقيقة أن كل المفاهيم التي تستعملها وتطبقها الهرمنوطيقا يفترض كل واحد منها مفهوماً مسبقاً ملئاً، وذلك بدءاً من الدائرة الهرمنوطيقية التي تعتبر هي نفسها "رأياً مسبقاً" وموضِعاً نظرياً مركزياً، لكنه ذو طابع استبدالي معادل لكل المفاهيم الهرمنوطيقية الجوهرية الأخرى، وفي هذا الصدد تكون المرجعيات متعددة ومقنعة.

يجد نقد الأفكار الأدبية نفسه فى نفس الوضعية، إذ يقتضى اتخاذ موقف جمالى أولى تترجمه مجموعة من المفاهيم المسبقة المصوغة لكل فكرة أدبية خاضعة للنمذجة. وإن أمكن للمبادئ الجمالية أن تمتلك أحياناً وجوداً ضمناً أو غير نسقى فى مجال النقد الأدبى، فإن نظرية عامة صريحة للأدب تصبح إجبارية حتماً فى حالة نقد الأفكار الأدبية. ذلك لأن ناقد الأفكار الأدبية باحث جمالى (esthéticien) فى الأدب، وفى ذات الوقت ناقد - منظر يمارس، فى كل مجالات نشاطه، نفس التصور المركزى حول ماهية الأدب ومورفولوجيته وظاهريته. إن رؤية جمالية موحدة تقود (حدسياً على الأقل) كل إعداد لأعمال من هذا النوع، أى يتجلى حضورها بشكل فطرى وضمنى فى جميع اللحظات الأساسية للاستدلال الصريح والواضح فى كل النصوص الجوهرية.

ومن البديهي أنه لا يمكن إدراك نقد للأفكار الأدبية خارج "فلسفة" للأدب، وخارج رؤية أدبية للعالم، (Weltanschauung littéraire)، ودون نظرة شاملة للعالم الأدبى، ودون نظرة نظرية فعالة وحاسمة فى جميع تجلياتها. إن إعداد نظرية للنقد يطابق، على كل حال، التطور نحو تحليل تأملى والاتجاهات النظرية التى تميز الأدب الحديث.

يرفض نقد الأفكار الأدبية كل مقارنة تجريبية محضة وكذلك كل ارتجال نظرى، إنه ينطلق من الملاحظة التى تؤكدتها تجربة النقد المعممة، بحيث لا يمكن مناقشة الأصناف "الغنائية" أو "الدرامية" فى عمل من الأعمال دون مفهوم مسبق، ولوجد عام ومطاطى، للغنائية أو الدراما، فلو تم القيام باستقراء جميع الآثار الغنائية أو الملحمية أو الدرامية، ولو تمت إعادة إحصائها قبل الاعتماد على تعريف ما، لما انتهى ذلك أبداً ولأصبح ذلك طوباوية كاملة، لذلك فإن تعريفاً أولياً و"مدركا سلفاً" (Préconçu) هو بالأحرى لازم جداً لنقد يعالج أفكاراً تطابقها وتراقبها أفكار أخرى. وقد يكون هذا التعريف شخصياً أو جماعياً (أى يكون شيئاً مشتركاً أو فكرة مألوفة بين النقد)، لكنه ليس أبداً غير موجود، إذ كيف يمكن مطابقة سمات الأدب "الحديث" أو الأدب "الطليعى" دون مفهوم مسبق مشكل سلفاً عن مفهومى "الحديث" و"الطليعة"؟ فبدون

مثل هذا التخطيط العملى ستكون حيرتنا كاملة وشاملة. وتفرض هذه الحالة نفسها على الفكر بجلاء فى حالة البحوث التاريخية، فلتعيين وتعريف الكلاسيكية أو الرومانسية اللتين لم توجدا أبداً بصفتها ظاهرتين موضوعيتين (خارج بعض البنيات النظرية المنعكسة استعادياً على تجميعات الوقائع أو تتابعاتها) ، ينبغى أن يتم الانطلاق - وهذا شرط لا يمكن الاستغناء عنه - من قبلى (a Priori) نظرى: أى من تعريف أولى للكلاسيكية والرومانسية، وهذا شبه تحصيل حاصل.

وتُظهر التجربة أنه لا يتم استخلاص كل نتائج هذا المبدأ دائماً بثبات، خاصة فى مجال هرمنوطيقا الأفكار الأدبية، فمن الواضح أن هرمنوطيقا الفن قد لا تمتلك أصلها إلا فى مفهوم مسبق للفن ، كما أن هرمنوطيقا الأدب كله قد لا يمتلك، من حيث المنطلق، سوى مفهوم مسبق للأدب، لكن هذا يطرح، مرة أخرى، مشكلة خطيرة رغم كل شئ: ألا وهى مشكلة وضع (Statut) المصطلحية الأدبية كلها؛ إذ إن وصف أثر بأنه "أدبى"، أو "كلاسيكى"، أو "رومانسى"، إلخ هو - حسب الظروف - قول الكثير أو القليل عنه، القليل، عندما نجد أنفسنا مسجونين فى حلقة مفرغة (الرومانسية هى "الرومانسية"، وهى حقيقة محددة بطريقة اتفاقية وغير معلة بلفظة الرومانسية)، والكثير، عندما يتخذ مصطلح الرومانسية تعريفاً معيناً وتحليلاً ومعبراً عنه بوضوح من حيث هو منطلق لسيرورة هرمنوطيقية، لذلك فإن أية دورة من الدورات الهرمنوطيقية قد لا تؤدى وظيفتها دون أن تضطلع بمفهوم مسبق أدبى. ونعنى بالمفهوم المسبق، إجمالاً، تعريفنا للفكرة الأدبية الخاص بصفته حصيلة مجموع الدورات الهرمنوطيقية، ولعل المظاهر قد تجعلنا نعتقد أننا سقطنا من جديد فى الحلقة المفرغة اللانهائية، دورات هرمنوطيقية توضحها دورات هرمنوطيقية أخرى، وهذه توضحها نفس المفاهيم التى تؤسسها، غير أن الواقع مختلف تماماً.

إن وجود لحظة حدسية - تخطيطية لسيرورة الهرمنوطيقية يفترض:

(أ) لحظة استهلاكية محضة، وحيدة وأصلية وأصيلة.

(ب) اتجاه تسلسل دائرى ذى جوهر جدلى محض، وذلك يقتضى: انتقالات تناوبية من مفهوم مسبق، مبهم وغير واضح، إلى مفهوم واضح والعكس بالعكس، تليها توضيحات متبادلة، وكذلك أفكار أدبية تبدأ فى تشكيل - بواسطة بنيتها الكامنة الخاصة بها - صيغ ومخططات نظرية تبدأ بدورها فى تخطيط سلفا (Préschématiser) أفكار أدبية معينة. هكذا يحدث ظهور نماذج مسبقة (Prémodèles) وهى صيغة حقيقية لتبلور نماذج "تفاعلها الكيميائى" المثبت سلفاً.

وفى هذه المرحلة تتم جميع الاختزالات وتتم كذلك التركيبات الهرمنوطيقية الأولى: تأسيس الثوابت، توقعات النموذج (المواضع topoi والأنماط إلخ) واختيار مترو للثوابت والأنماط إلخ، ثم ضمها فى نسق تقريبي متردد فى البداية، و متمفصل أكثر فأكثر فيما بعد. وحالما يتشكل النموذج، يبدأ فى التأثير على كل فكرة تخضع للنمذجة، ويبرهن وجود هذا المفهوم المسبق مرة أخرى على أن النموذج موجود سلفاً فى حالة كامنة باعتباره بناء تلقائياً للذهن وفى نفس الوقت تم إعداده بعناية. وقد تكون هذه النماذج تصورات فلسفية أو أدبية، وتصورات عن العالم، ومقولات ومبادئ نقدية، وعناصر مورفولوجية للأثر الأدبى إلخ، فعملياً، كل حقيقة تتوفر على مضمون أو تضمينات أدبية قابلة للتعبير عنها بمصطلحات نظرية الأدب.

والنتيجة النهائية هى التعيين المتبادل للموضوع (الفكرة الأدبية) والمنهج (نموذج الفكرة الأدبية) وتوافقهما: فبينما نحن ننمذج فكرة أدبية يتغير تصورنا (نظرية، نموذج) الخاص بنا، ويغير تطور البلاغة والشعرية الطريقة التى نتمثل بها الأدب، فى حين يغير تطور الأدب جميع تمثلات الشعرية والبلاغة. تشبه هذه العمليات بشكل دقيق عمليات النقد الأدبى، فالأثر الأدبى يشكل فى مثل هذه القراءة النقدية أو تلك، المفهوم المسبق لمثل هذا التحليل النقدى الخاص أو ذاك، كما أن الأدب فى مجموعه يصبح مفهوماً مسبقاً للنقد الأدبى باعتباره "فرعاً معرفياً". وعلى العموم فإن كل تأويل جديد لنموذج ما يظهر فى منظور نموذج آخر وهكذا نواليك، مثل العمليات المنتسبة إلى تداخل نفس الدورة الهرمنوطيقية.

فكيف تحدث، فى هذه الحالات، السيرورة الهرمنوطيقية التى تميز نقد الأفكار الأدبية ؟ ولأن المفهوم الأدبى (المتقلب والتقريبى والتخطيطى فى بدايته) حصيلة لبداهة حدسية أو لخيار من بين خيارات أخرى ممكنة، فإنه يتحول شيئاً فشيئاً إلى فكرة أدبية حقيقية، بواسطة سلسلة من الاختزالات والاستقرئات والاستنباطات التى يبدو من خلالها فحص هذه الفكرة بأفكار أخرى وبمفاهيم أدبية أخرى، جزئية أو عامة، ومقابلتها حاسمين.

ولا تظهر الفكرة دفعة واحدة بحدود واضحة فقط، بل عليها أن تجتاز مساراً صعباً، نقدياً وتاريخياً وتجريبياً حتى يتمكن الناقد من الكشف خلالها عن المعنى والانسجام. آنذاك فقط، وفى هذه المرحلة (وهى حصيلة لتعاقب اللحظات الحدسية واللحظات التأملية) تصبح الفكرة الأدبية واقعاً نظرياً وموضوعاً قابلاً للوصف والخضوع لنمذجة نقدية، وذلك يقتضى مراقبة أيديولوجية طويلة ومتأنية بانتقال سريع من المفهوم المسبق الحاضر على مستوى الوعى النقدى إلى المفهوم البعدى (Postconcept) الذى يضبطه نقاد آخرون، ومن المفهوم المشخصن إلى المفهوم الموضوع (Objectivé)، يعقبه رجوع إلى المفهوم المشخصن، ومن التعريف التام والأولى إلى العناصر المكونة والجزئية، ثم العودة من جديد إلى التعريف التام، الذى لا يتشكل ويتوضح تماماً إلا فى نهاية هذه الدورة المزدوجة والمعقدة شيئاً ما: **المفهوم المسبق - المفهوم النمذج - المفهوم المسبق / المفهوم النمذج، المفهوم المسبق - المفهوم النمذج**. وتحدث النتيجة النهائية ليس فقط تعديل المفهوم المسبق الأولى (وهى تلعب بذلك دور مخطط مرشد ودوراً توجيهياً) بل تحدث أيضاً ثراء كبيراً ومهماً. فإعادة الإعداد (Réclaboration) تعادل إذن عملية تعريف ثان شخصى. ومن الوجهة النظرية، بحصر المعنى، لا يقترح نقد الأفكار الأدبية سوى أبنية لمفاهيم مسبقة شخصية معدة على ضوء بعض المفاهيم العامة، أو لخياراتها أو فوارقها أو إعدادات تشكيلها.

إن هذه الدورة واقعية وفعالية بحيث إنه حتى مفهوم نقد الأفكار الأدبية (كما حددنا أعلاه) منمذج (وبشكل مماثل بدقة) بواسطة مفهوم مسبق لنقد الأفكار الأدبية، ولأنه نقد ملازم، يصهر مقولاته وأدواته خلال أبحاثه ومساره الخاص به، يظهر نقد الأفكار الأدبية فى نهاية المطاف كموضوع هرمنوطيقى تماماً. وناقدا الأفكار الأدبية يكشف إذن، فى مجموع الأدوات التى تكون فى متناوله، عن معنى ومفهوم مسبق ممكن لنقد الأفكار الأدبية، وحالما يتم ضبط هذا المفهوم المسبق، يبدأ فى التطور والتنظيم فى نسق حقيقى، وينتج النسق بدوره استدلالاً نسقياً يأخذ شكل "كتاب"، وإتمام هذا "الكتاب" يتطابق، إجمالاً، مع النمذجة ومع مفهوم نقد الأفكار الأدبية فى مجموعه. وليست هذه هى المرة الأولى التى قد أتيحت لنا فيها الفرصة لتدقيق إوالية هذه الهرمنوطيقا وفعاليتها، إذ فى مؤلف نشرناه منذ بضع سنين فى رومانيا، وهو قاموس الأفكار الأدبية ج ١، قد أثرت تجربة كل خانة (مقال) مباشرة فى برنامج نقد الأفكار الأدبية، المعد تدريجياً بقدر ما كان القاموس يُتخيل ويُحرر. فمن المقال / البرنامج: من أجل "نقد جديد" قد تمت كتابة نقد الأفكار الأدبية على كل حال فى الأخير. ولا يفهم المقال إلا بواسطة تجربة لم تكن نفسها سوى مرحلة تأمل، لذلك فإن "نمذجتنا" قد تم تحسينها فيما بعد. وهكذا، ليس كتابنا هذا - نقد الأفكار الأدبية - سوى تطوير لذلك البرنامج، وهى مرحلة تصاعدية لسيرورة هرمنوطيقية متصلة.

٤ - الكلمة - الدلالة:

إن الحقيقة التالية ليست أقل حسماً: تعتبر بداية الدائرة الهرمنوطيقية - المعتبرة فى جميع أشكالها، تلك التى حللناها أو تلك التى سنفحصها أسفله - بداية مصطلحية أساساً، ونعنى بهذا أنها تتعلق باختيار مصطلحى. فحدس الفكرة الأدبية ومخططها ومفهومها المسبق يبدأ فى الحصول على وسم وهوية شفوية هو الاسم، لأن الدورة تنطلق من مصطلح أدبى وتنتهى إلى آخر، بعدما تجتاز مساراً دلالياً بأكمله، هذا

المسار الذى يعتبر تبادلاً عكسياً للدلالات، ولو اختزلنا الدائرية الهرمنوطيقية إلى شكل تخطيطى بسيط لاتخذت صورة تناوب: **كلمة - فكرة أدبية / فكرة أدبية - كلمة**، بحثاً عن تعيين ووضوح متبادلين؛ فالاسم يوضح الفكرة والفكرة توضح اسمها. والوضوح الأولى المهم مقصور، ظاهرياً، على الكلمة، لكن لا ينتسب هذا الوضوح، فى الواقع، إلا للفكرة، أى إلى نموذج الفكرة الأدبية، موضوع التجربة الهرمنوطيقية الواقعى والواضح. وتعلل هذه الوضعية بسهولة: إن المصطلحية الأدبية فى كليتها متعددة المعنى حتماً، وتعرف درجات مختلفة من الالتباس (فصل ٧)، فالمعنى الاشتقاقى والأصلى لمصطلح أدبى، بصفته مرجعاً أساسياً، لا يمثل سوى منطلق ولحظة مراقبة بالنسبة للوفرة المتزايدة للدلالات التى يتخذها هذا المصطلح فيما بعد. لذلك فإن الرغبة فى استخدام دلالة واحدة محددة و"تسمية مضبوطة" ليست لها بالغ الأهمية، مادام لا شئ يمنع من ظهور دلالات لا تقل مشروعيتها. فكلمة "بنية" - مثلاً - لا يسعها أن تضيف شيئاً للمحتوى الذى تفصح عنه فى وعى المتكلم، قبل أن يستعملها. ولكن من الواضح أن هذه الكلمة إذا اعتمدت واستعملت، فإنها تتخذ مفاهيم جد مختلفة، من هنا تأتى ضرورة تأويل هرمنوطيقى لهذه الدلالات المتسلسلة: أى أن الاسم الذى يعطى للفكرة الأدبية يقتضى سلسلة من الدلالات المدعوة بالضبط إلى توضيح هذه الفكرة، وعندما تترجم الفكرة الأدبية بمصطلحات أخرى تمتلك دلالات أخرى، فإنها تتطابق مع سلسلة مفتوحة من الدلالات. لهذا تقترح الهرمنوطيقا أولاً بأن يوضح المعنى الذى تستعمل فيه الكلمات، وهذه مع ذلك هى وظيفته الدائمة والتقليدية (الفصل ١١) ويتسع التأويل ليشمل العبارات والتراكيب الشفهية المعقدة والنصوص بأكملها والأنساق النظرية إلخ.

وهكذا ننتهى إلى خلاصة أن بداية الدائرة الهرمنوطيقية تتطابق حتماً مع فعل إسناد الدلالة الأولى، الذى هو فى نفس الوقت عرفى وتداولى (أو درائعى). إن الإقرار بهذه الحقيقة يعتبر أيضاً حلاً لمشكلة "البداية" وإقامة النموذج. وهذا الأخير يتطابق مع الفعل الدال الأول أو مع التأويل الأول أو مع تبنى اللفظ المعجمى الأول الذى يعتبر نقطة ارتكان، أو مشتقا أو مرجعاً جوهرياً للفكرة الأدبية.

وتماثل هذه الوضعية، فى خطوطها العريضة، الانتقال من معنى الكلمة المباشر إلى معناها غير المباشر، ومن المعنى الحرفى إلى المعنى الرمضى، وتماثل "نقل" دلالة "لغة" (أو "شفرة") إلى "لغة" أخرى، ويسهم كل نص لأفكار أدبية فى دلالة مزدوجة: فهو يتعلق بالحرفية والتأويل. وهذا يدل على أن هاتين الدالتين متطابقتان مع مسلمة المعنى الهرمنوطيقى المطابق لمسلمة النمذجة، وتنتمى الدلالة الخفية التى توضحها الهرمنوطيقا فى الواقع إلى النموذج وإلى منطقة الملازم، ولكى تمتلك الفكرة الأدبية معنى، عليها أن تندمج فى نظام هرمنوطيقى، فهى مولدة للدالات بالكشف البسيط لمنطقها الملازم والبنىوى وتأكيد. معنى ذلك أن النمذجة وحدها قد تمنح الفكرة الأدبية معنى ودالات، وكل تحليل من هذا النوع ينتهى به الأمر إذن إلى أن يتساءل: ما معنى "معنى" الفكرة الأدبية؟ وما دلالة "دالاتها"؟ تعتبر فى الحقيقة كل هرمنوطيقا تأويلاً من الدرجة الثانية: أى هو تأويل لتأويل، وتأويل لتشكيكة بتشكيكة أخرى، وتأويل اسم باسم آخر.

إن هذه الوضعية الدائرية إلى حد كبير والتى تعتبر تحصيل حاصل ظاهرياً تخص كل كلام معبر يكشف معناه، ويعرفه بالتأويل المتبادل لعلاماته (اللسانية) الخاصة به، وهذه وحدة تميز كل دائرة هرمنوطيقية. فالمعنى (الواقعى) للنص يتقدم نحو المعنى "المثالى" الذى حوّل النموذج، ويتقدم المعنى الجلى بدوره نحو المعنى الخفى.

والمعنى الأولى نحو المعنى الثانى، داخل نفس الحقل ونفس الدورة الدلالية، وإلا سيظل الفهم مستحيلاً، فهو يفترض تماثلاً دلالياً تاماً وتعدد معنى (Polysémie) مختزلاً إلى أحادية معنى (monosémie)، وتضامن كامل بين شكل محتوى الفكرة ومحتوى شكلها .

إن مجرد البحث بالذات عن عبارات ملائمة أكثر فأكثر والعثور عليها لتعريف السيرورة الهرمنوطيقية ، يبرهن مرة أخرى على قدرة الفكرة الأدبية بأن تعرف نفسها وأن تتأول عبر تأويل يحد دلالة ذاتية (autosignification) ملحمة، وسيتمكن إذن للدورة الهرمنوطيقية أن تصاغ، على مستوى دلالي - دلالي (Sémiologique- Sémentique) بالشكل التالي: **لفظ (حرفي) - دلالة - لفظ (حرفي) / دلالة - لفظ (حرفي) - دلالة** ، وتجلب الدلالة الأولية والحرفية للمصطلحية دلالة ثانوية ومرجعية للنموذج، التي تأخذ ثانية - وهي مفتنية بكثير (بواسطة التطابق مع معنى النموذج ونسقه الإجمالي) - الدلالة الأولية للمصطلح الابتدائي الذي أحدث كل هذه السيرورة الهرمنوطيقية، ويصبح مفهومها الأدبي "أدبياً" بواسطة هذه الدائرية وحدها، فهي تتجاوز مرحلة الدائرة المفرغة بهذه الإنتاجية الدلالية الثابتة.

٥ - الكل - الجزء:

إن كل هذه الدورات تفترض بدورها مبادلة أخرى مهمة تشكل جوهر المنهج الهرمنوطيقي بالذات، وهي العلاقة الدائمة كل - جزء - كل / جزء - كل - جزء المأخوذة بالمنظور الدقيق الكلية، والمعتبرة منطلقاً ونهاية. إن الانتقال من الجزء إلى الكل ومن الكل إلى الجزء تقوده من أقصاه إلى أقصاه نفس الوحدة ونفس التقارب ونفس الدائرية للفكرة الأدبية، وكل عنصر من عناصر الحدس والمخطط والمفهوم المسبق والمحتوى الدلالي للمصطلح الأدبي يشارك في سيرورة دائرية تمتك طابع الكلية الدائرية، وداخل هذه العلاقة، يحيل كل جزء (مظهر، ومقطع إلخ) إلى كلية معينة، وقد لا "يفكر" فيه. دون أن ينتسب إلى كلية معينة، وتقتضى الكلية بدورها إحالة مباشرة إلى مكون أو مجموعة من مكوناتها.

وقد ظهر مفهوم "الكلية" - بشكل أو بآخر - في مراحل مختلفة من "نسق" نا الذي في الحقيقة يتطابق معها، إذ إن العلاقة جزء - كل تماثل تماثلاً دقيقاً العلاقة

جزء - نسق التى لا تقل دائرية، لأن النسق ذاته يشكل واقعية دائرية وإطاراً ومنهجاً لتأويل هرمنوطيقى بالذات، وشأن ذلك شأن فكرة المنهج وجميع صفاته :

- الانسجام التام (لا يكون الحدس الهرمنوطيقى دقيقاً إلا عندما يكشف عن مجموعة متجانسة يمكن البرهنة عليها كما هى).

- الخاصية البنيوية الجامعة (الارتباط الوثيق بين التفصيل المحسوس والعمومية، وكذلك صلاحية النموذج القائم).

- الانغلاق الحتمى للنموذج (ترفض كلية الفكرة الأدبية المشبعة إدماج تفاصيل أخرى، وإقرار فوارق جديدة، وقبول مزيد من الأخبار، وتقر بالاكْتفاء بذاتها، فقد أصبحت "عضواً" يرفض "الترقيعات").

- الخاصية النمطية (العلاقة بين فرد ونمط من نفس النوع: أى نسخة النمط المدرك بصفته "بنية كلية")، فكل تعميم نمطى يقتضى إحالات فردية مخصصة بوضوح، لا تمتلك دلالاتها إلا بمنظور الكلية.

إن تاريخ نظرية الكل / الجزء لم يكتب بعد، وليس المقصود هنا بالطبع القيام بمثل هذا البحث، لنقتصر على الإشارة إلى بعض المعالم التى تنم عن تقليد واستمرارية لاقتين للانتباه، ويمكن أن نجد، قبل الآن، نقطة انطلاق لدى أفلاطون فى حدس التعديل الدائرى بشكل متبادل لعناصر الوجود (فيدون 72 ب. ج) . وتبدو أيضاً العلاقة المنطقية كل / جزء (toto - Pars) واضحة عند بعض المناطق المدرسين، مثل بيروس هيسبانوس (Petrus Hispanus) ، وقد أبرز ديلثى استعمال هذه الطريقة الهرمنوطيقية على يد فلاسيوس اليريكوس (Flacuis Illyricus) فى كتابه مفتاح الكتاب المقدس (Clavis Scripturae , 1567) المشار إليه سابقاً، لكن من العجب أن بعض الإحالات على باسكال (Pascal) قد يتم إهمالها، لأن ما يميزه بالضبط هو رؤيته الهرمنوطيقية الكاملة والمنطقية: الحدس الجامع ("يجب دفعة واحدة رؤية الشئ بنظرة واحدة")، إذ لا نكتشف البداية إلا فى نهاية بحثنا فـ ("الشئ الأخير الذى نجده ونحن

ننجز عملاً هو معرفة الشيء الذى ينبغى وضعه فى الأول)، و"إدراك معنى مؤلف ما ينبغى التوفيق بين جميع المقاطع المتضادة"، بالطبع، ربما يمكن أيضاً وجود رواد آخرين للتأويل والفهم عن طريق الإحالة على الكلية، دافيد هيت (David Huet) مثلاً. هذا هو الطريق، فى خطوطه العريضة، الذى اتبعه المنهج الذى يهمنى حتى القرن ١٧.

ونصادف خلال القرن الموالى صيفاً "حديثاً" جداً، وعلى كل حال أوضح بكثير من صيغ شلادنيوس (Chladenius) على سبيل المثال . فحسب ألكسندر جيرار (A. Gerard) أن : "لا يمكن تقديم أى حكم قوى عن جزء ما، دون إمكانية فهم الكلية دفعة واحدة"، ويتصرف إدموند بورك (Edmund Burke) بنفس الطريقة، يقول: "يمكننا أن نعيد فحص المبادئ الجمالية برُبط نتيجتها بالتركيب وربط التركيب بالمبادئ وهاتان الصيغتان واضحتان أكثر ما يمكن، وأقدميتهما تسمحان لنا بسحب نسب هذه النظرية من شليف وشلير ماخر، رغم إسهامهما المهم (خاصة إسهام شلاير ماخر) فى تطويرها المنهجى، إذ إن المقصود هو "الفهم الكامل" و"فن للفهم" حيث "لا فرق بين الفكرة الأساسية والداخلية وشكلها لأنهما لا يشكلان سوى شيء واحد"، فهدف التأويل "وحدة الأثر وسماته الأساسية"، وهى وحدة "داخلية" تتطابق مع "موضوع التركيب وخاصيته". أما هدف الهرمنوطيقا فهو العنصر / الجزء فى تركيب ما، لأن دلالة العناصر، أو التركيب فى مجموعه (الذى ينبغى فحصه فى كماله) تعتبر - فى حد ذاتها - موحدة، وتنطلق دورة الفهم كلها من الكلية إلى الأجزاء لتعود فيما بعد إلى نظرة جامعة تعود هذه الصيغة ببعض الفوارق، لكن المبدأ يبقى هو هو: أى أن الهرمنوطيقا تستبعد كل فحص منفصل عن النصوص الجزئية، وتفترض دائماً نظرة شاملة للمجموع.

إن هذه التعريفات البسيطة كافية لتبين أن هدف العملية هو إبراز فردية النص، وهى نتيجة جدلية لتقارب، ونقطة التقاء الأجزاء بالكل، فى التقاطع - المتحرك حتماً - لمجالين. فينبغى أن تؤخذ الفردية من الجانبين تناوبياً، ولا يكفى فيها فحص التفاصيل

أو النظر إلى مجموعها لمطابقتها، بل من اللازم، في هذا الصدد، الاضطلاع بها ودمجها تبادلياً وتزامنياً. وفي الواقع لا تحمل استعدادات الهرمنوطيقا أو بالأحرى صياغتها اللاحقة أى جديد في هذا المجال، فعند ديلثي تشكل "الفردية" و"المجموع" و"التفصيل" سلسلة تكاملية وقابلة للاستبدال في أن واحد، أما قراءة سببى المنظر الشهير للـ "دائرة الفقه لغوية"، فهي قادرة على تقديم بعض التوضيحات المفيدة، ولا يمكن أن يكتشف المجموع إلا بشكل حدسى عن طريق توقيع "تخميني" مباشر وكامل، فالشرط الأساسى هو القدرة على الكشف عن المجموع والجزء تزامنياً، وفي كل لحظة بواسطة علاقة تحديد متبادل، واختيار التفصيل الأساسى منطلقاً للتوضيح الهرمنوطيقى يحدث بعد قراءة المجموع، والاختزال الذى ينطلق من "النماذج" ليس شيئاً آخر سوى توقع كل عن طريق أمثلة معروفة. فهل هذه الكلية التى لا يمكن، نظرياً، أن تجمع فى كل قد تتحدد ؟ (بما أنها قد تدمج فى مجموعات يزداد اتساعها) ، من وجهة نظرية النموذج (الفصل 3,7) يتطابق حد الكلية مع حد تطبيق "منطق" الفكرة الأدبية، فهو يتسع [أى الحد] إلى حيث يمكن أن يعمل هذا المنطق ويتأكد، وهكذا يتم استبعاد كل تحديد اعتباطى.

إن المذهب الهرمنوطيقى الحالى يقر جميع هذه المبادئ ويكرسها:

- التكرار الدائرى كلية / جزء ("الهنا" Hin و"الهناك" Her).

- افتراض المعنى وتوقعه باعتباره كلية، وجدلية "تخمين" معنى الكلية والشرح بواسطة التفاصيل.

- الكلية المتطابقة مع المعنى المشارك، الذى هو وحده "الجيد" والصحيح.

- وما هو مقبول بالنسبة للكلية، يكون كذلك بالنسبة لكل جزء من أجزائها.

- الوضع الأنطولوجى للأنا باعتباره كلية فى عملية الفهم.

- رفض الحلقة المفرغة، لأن نفس المقطع يُقرأ دائماً بشكل مختلف ويدمج في كلية تتغير باستمرار بعد كل قراءة. من هنا إعادة سبك دورية الكلية بواسطة إعادة بنية سلسلة التفاصيل كلها التي تكونها.

يستخدم تاريخ الأفكار، إلى حد ما، نفس المنهج، لكن دون أن يعطيه أهمية خاصة، ودون أن يبلغ به الأمر إلى حد تطبيقه في مجال الأفكار الأدبية. وهنا نرى عودة الانفصال: تاريخ تحليلي (جزء) / تاريخ عضوي (كلية)، في منظور السيرورة التاريخية الموحدة، وإعادة تشكيل الكلية بواسطة عناصرها الجزئية، وتقوم فكرة السياق، المرادفة للكلية، هي أيضاً بدور مهم بوجه خاص، لا سيما وأنها يمكن أن تحدد أي مضمون ممكن للكلية، فنظرياً وتطبيقاً قد يصبح أي شيء، في نظام الكتابة، سياقاً، إن تصنيفاً عرفياً محضاً يبرز مع ذلك تمييزاً بين:

(أ) **السياقات البنيوية**، أي كلية عناصر نموذج الفكرة الأدبية وكل عنصر منها يشكل سياقاً ممكناً للعناصر الأخرى، الثابتة كسياق للموضع (Topos) والموضع كسياق لـ"منطق" النسق إلخ، (وهذه مع ذلك وضعيات دائرية).

(ب) **السياقات المرجعية**، وكل واحد منها، جزئياً أو كلياً، يشكل سياقات جديدة على مختلف مستويات الدلالة، وهي سياقات غير محددة نظرياً، وقابلة للاندماج في مقولات التأويل الكبرى: أيديولوجية، واجتماعية، وثقافية، وأدبية إلخ. فتوافق أو تضامن مجموع هذه السياقات واضح: أي أن ثابتة نموذج ما قد تكون لها دلالة بالنسبة لسياق نموذجها الخاص، ودلالة مطابقة أو مختلفة على إثر اندماجها في السياق الأيديولوجي أو الاجتماعي أو التاريخي أو الأدبي إلخ للنموذج الذي قد تسند إليه هذه الثابتة بشكل أو بآخر.

إن وجود هذه الكليات السياقية يفرض قراءة سياقية للأفكار الأدبية، قراءة تماثل بدقة قراءة / القراءة (الساذجة) وتماثل قراءة النقد الأدبي حيث تعمل نفس العلاقة كل / جزء. ومثل هذه المبادئ (المذكورة عرضاً) ليست تحصيل حاصل في النقد

الرومانى بل بالعكس . مبدئياً، فإن القراءة الهرمنوطيقية للسياقات تتناسب طردياً مع عدد السياقات المأخوذة من حيث هى حدود مرجعية، ولا يكتفى كل سياق، حائز على معنى أو مرسلها، بإعطاء إمكانية تأويل هرمنوطيقى، بل يفرض مثل هذا التأويل باعتباره ضرورة ملحة. ولا تعرف الهرمنوطيقا تأويلات "فى ذاتها"، بل فقط تأويلات "فى علاقة" ضمنية أو صريحة، لازمة (موضوعية) أو غير لازمة، إن النظريات الراهنة حول هذه النقطة عموماً متقاربة بواسطة تعريفات تتكرر. فوجها هذه المسألة لهما أهمية خاصة:

(أ) لا تنتمى الكلية والانسجام إلا إلى السياق، ومعناهما الإجمالى والكلى وحده يعلن صحة تأويل ما.

(ب) هدف التأويل الكشف عن السياق "الأرجح" أو السياق "الأصلى" للأثر، وبالتعميم سياق الفكرة الأدبية، وتصبح الهرمنوطيقا، فى هذه الحالة، بحثاً نسقياً وتاماً عن الكلية المأخوذة من حيث هى بنية ومعنى ودلالة.

إن فحصاً استعادياً يبرز، تحت نفس الزاوية للكلية، تقاليد وكمونات هرمنوطيقية مهمة فى مجالات جد بعيدة، فى البداية، عن نقد الأفكار الأدبية، لكنها تتوفر على صلات منهجية غير متوقعة معه، فالتفسير القديم للكتب المقدسة كان يلم بمبدأ السياق القديس (أغوسطين (St. Augustin) وكذلك [عهد] الإصلاح Retorme (الذى كان يستند إلى "الرأس Caput والأعضاء membra) فضلاً عن العصر الحديث. إن الهرمنوطيقا الحالية التى يطبقها تاريخ الأديان بخصوص الانطباعات الذهنية (éleusinies) والرموز المقدسة، تستعمل تماماً قانون الكلية، يقول ميرسيا إلياد (Mircea Eliade) : "نلاحظ الآن أن مختلف دلالات رمز ما تتسلسل وتتعاقد على غرار نسق معين، والتناقضات التى قد يكشف عنها بين مختلف الروايات (Versions) الخاصة ليست فى الغالب سوى ظاهرة، ويتم حلها لمّا تؤخذ الرمزية فى مجموعها وتستخرج بنيتها". فكل مجموع أصلى يجد نفسه متضمناً فى أصغر أجزائه، ومن الواضح أن

الفكرة الأدبية، فى معناها الكامل والنسقى والنمطى الأصلى الذى قد تبينناه، تقتضى منهجاً تأويلياً مطابقاً، فضلاً عن ذلك لأبد للهرمنوطيقا الحديثة من أن تستعمل مفهوم "الرمز" بالضبط، نظراً لخاصيته الجامعة، فهو يلجأ أيضاً إلى فكرة النص وفكرة المعنى الكامل، فالثقافة الدينية، مثلاً، قد لا تُفهم فى وحدتها إلا من خلال مجموع أدوات الاستقصاء فى الثقافة العلمانية، وهذه الأدوات تطابق المعنى الإجمالى للسر الدينى، على الطريقة ذاتها التى يستخرج بها المعنى الموحد لمذهب المعانى الأربعة القروسطية.

يظهر المعنى الإجمالى للمصطلح الأدبى ويتطور ويتشكل بنفس الشروط وداخل علاقة مطابقة، وبالتماثل مع معنى الدليل (Signe) اللسانى، الذى قد لا يتحدد إلا داخل السياقات اللسانية المتزايدة الاتساع والتى يعتبر نسق اللغة أعلى قمته، فإن مفهوم مصطلح أدبى ما لا يتوضح إلا إذا أرجعناه إلى كلية سياقاته اللسانية - المصطلحية. لأن السياق، فضلاً عن ذلك، يكون جزءاً من وظائف التواصل اللسانى الأساسية، كما أن للغة الشعرية سياقها الخاص، تفترض اللغة النظرية / الأدبية كذلك أنساقاً مرجعية نوعية (المؤلف، والجمهور، والتقليد النظرى، والمراحل التاريخية لهذه المستويات المرجعية، إلخ). وفى لحظة معينة يظهر معنى ما خلال الدورة جزء - كل - جزء / كل - جزء - كل، إذ العبارة الأدبية تعين مفهومها، وهذا المفهوم يمتلئ بالدلالات بقدر ما يشارك فى تسلسل متوالية مضمونها الدلالى، الواضح والمتغير، يؤثر على كل فكرة من الأفكار الجزئية التى تكونه، ويمكن الحديث مجازاً عن معنى نظرى استعارى (جزء قبل كل Pars Pro toto) للفكرة الأدبية. ولكن فى نفس الإطار أيضاً، عن معنى كنائى (كل قبل جزء toto pro Pars) لها.

إن التعريفات الجزئية لمصطلح ذى تعميم أقصى (باروك، حديث، رومانسية إلخ) تعين تعريفاً إجمالياً يحنثنا - بعد تشكله - على قراءة جديدة لكل التعريفات الجزئية التى سبقت هذا المصطلح. من هنا تأتى ضرورة إعادة النظر فى مشكل المصطلحية

الأدبية كلها، حلها الجزئي والمنعزل والمقسم إلى مراحل وحقب داخل أدب وطني يعتبر ناقصاً، ويبدو في نهاية المطاف، غير ملائم، لأن تعريف فكرة أدبية معينة يفترض تركيباً كاملاً للمصطلحية، تحققه تقاربات ومقارنات وتوازيات تستند إلى إقراراتها التاريخية كلها.

إن تمديد مفهوم السياق إلى نطاق الفكرة الأدبية التصوري يكون بذلك مبرراً تماماً، ولكون السياق الأول للأثر الأدبي هو الأثر الأدبي ذاته، الذي يقوم بدور سياق ذاتي (autocontexte) حقيقي، قد لا يكون السياق المباشر لفكرة أدبية سوى مضمونها النظري وفضائها المفاهيمي النوعي ومجالها الأيديولوجي المأخوذ في كليته. ويقترح التفكير إلى أفكار - وحدات (Unit-Ideas) على النقيض من ذلك، تجميعاً وتجميعاً ودلالة إجمالية، وهي علاقة جدلية نمطية، قد تمت الإشارة إليها من قبل (أرتور لوفجوي Arthur. O. Lovejoy وس. كرين R.S. Crane). بديهى أن كل فكرة (بما في ذلك كل فكرة أدبية) تشارك بحكم وجودها التاريخي في نسق الترابطات الذي يحدد سياقها النوعي، ومن ثمة بالذات يحدد معناها الصحيح، فنفس المفهوم (Eigentümlichkeit) (خاصية مميزة ونوعية) يستدعى معنى متسامحاً في الأيديولوجية الرومانسية وغير متسامح في الأيديولوجية الهتليرية - الفاشية. وقد خضع الحقل التصوري (Begriffsfeld) مع الزمن لتغير جذري. وهكذا قد تم الاستدلال على أن فكرة الإله والإنسان والطبيعة يتغير معناها في سياق كل مؤلف، وقد تم كذلك إثبات، وبشكل مقنع، أن معنى كلمة ساطع Scheint (= لامع Videtur = زاه Lucet) يختلف تبعاً لقبول الجمالية الهيغلية أو رفضها (انظر المراسلات المشهورة بين إميل ستايفر (Emil Staiger) ومارتن هيدغر (Martin Heidegger)، وهذه بعض الأمثلة كافية للاستدلال على وجود السياق وصلاحيته في مجال الأفكار، بما فيها الأفكار الأدبية.

ينتمي المضمون التاريخي هو أيضاً، إلى بعد من أبعاد الكلية، وتتطابق كلية الفكرة مع تاريخها بالذات؛ أي تاريخ الفكرة باعتباره تسلسلاً تاريخياً للكلية في تتابع مراحلها وأطوارها، وباعتباره علاقة كل / جزء، علاقة دينامية تتجزأ وتتجمع

باستمرار. إن النتيجة الهرمنوطيقية تكون مطابقة: أى أن الفكرة الأدبية قد لا تُفهم ولا تؤوّل بدقة إلا فى وبكلىة تاريخها الذى تحقّقه كل حلقة من الحلقات التى تكونه.

وهكذا يصبح توسع التحليل الهرمنوطيقى ملائماً للتسلسل الكامل للفكرة باعتباره تاريخاً متواصلاً، وينتمى معنى الفكرة إلى السيناريو والسياق التاريخى بأكمله. من هنا برهان جديد على الأهمية الحاسمة لتاريخ الأفكار الأدبية، أى تعبير عن بنية ونسق ونموذج فى طريق التطور (الفصل 6. VII)، وكلىة تعطى معنى ودلالة لكل الدلائل التاريخية للفكرة الأدبية. وهنا نلتقى من جديد بتشاكل نمطى لنموذج الفكرة الأدبية: تتطابق مصطلحية الفكرة الأدبية مع كلية دلائلها التاريخية، وبالتالي مع تاريخ الفكرة الأدبية ذاته. فمن الوجهة المنطقية ومن وجهة بناء النموذج، لا ينطوى التوسيع المستمر للسياقات والتأويلات التاريخية فى دوائر متمركزة، على أى خطر ولا على أية صعوبة من الناحية الهرمنوطيقية، إذ مهما كان، ظاهرياً، اتساع وانحراف مركز هذه السياقات والتأويلات فإن إمكانية جمعها فى نموذج واحد تستبعد كل خطر الانفكاك والتجزؤ، فالنموذج هو، فى الواقع، السياق الأخير والوحيد الممكن (مهما كانت أبعاد العناصر التاريخية المختزلة إلى وحدة)، لأنه هو وحده بإمكانه أن يضيف معنى على كلية الأجزاء التى تفلّت مكوناتها التاريخية المتصلة من كل مراقبة أو ضبط.

لنصف أخيراً أن مقولة الجزء والكلىة تتعلّق أيضاً ببعض مظاهر جدلية الخاص والعام، لأن فهم الخاص يكون مستحيلاً إذا لم يدمج فى كلية بواسطة تجريد استقرائى، والكلىة لا تصبح واضحة إلا إذا أرجعناها إلى حالات خاصة بواسطة "تجسيد" (matérialisation) استنباطى. ويعتبر الفهم ذاته تطبيقاً لحقائق عامة على حالات خاصة، مثل شرح حالات خاصة بواسطة حقائق ومبادئ عامة، يمكننا إذن أن نرتفع، انطلاقاً من بعض الأمثلة والمواضع الخاصة، إلى مقولات وتعميمات - بواسطة قفزات استكشافية تسمح لنا بتجاوز بعض المراحل - أو النزول - بسرعة خاطفة - من ارتفاع عال جداً ومن رؤية شمولية (Panoramique) - إلى تفاصيل جد صغيرة.

وتقتضى الدورة أيضاً هذه العلاقة : **صنف - موضوع - صنف / موضوع - صنف**
- **موضوع**، التى استشفها البعض جزئياً من قبل، هناك حالة مألوفة خلال هذه الجدلية (المعادلة لجدلية العالمى والفردى) وهى حالة العلاقة وطنى / عالمى فى تاريخ الأفكار الأدبية، التاريخ الذى لا يمكن كتابته دون تغيير منظورى دائم: من الوطنى نحو العالمى والعكس بالعكس. يستخلص من ذلك أنه تستحيل دراسة فكرة أدبية فى إطار وطنى فقط، دون إدماجها فى سياقها الدولى، كذلك لا يمكن لأى تاريخ دولى للأفكار الأدبية أن يغض الطرف عن الإسهامات الوطنية النموذجية، وربما يمكن الاستقاضة طويلاً فى التعليق على النقص المؤسف فى معلومات عدد من الباحثين الغربيين، وعلى أنانيتهم المتباهية، واستخفافهم المؤسف تجاه إسهامات زملائهم الأجانب الذين لا ينتمون إلى محيطهم اللسانى والثقافى.

وتتعارض الهرمنوطيقا - لأسباب منهجية فقط - مع كل إقليمية وكل مركزية متحيزة (باريسية أو أنجلوسكسونية إلخ) ، وكذلك مع مركزية الذات الغربية التى قد ... تتجاهل الثقافات الشرقية، أو مع مركزية الذات الشرقية التى قد تتجاهل الثقافات الأوروبية إلخ. فالهرمنوطيقا تطالب بقانون المساواة والتوازن والتقابل المتبادل. يقول ميرسيا إلياد: "للمقارنة، فى تاريخ الديانات كما فى الأنثروبولوجيا والفلكلور وظيفة إدخال **العنصر العالمى** فى بحث "محلى" أو "جهوى" لمقارنته مع التاريخ المحلى والوطنى المدمج والمتكامل مع التاريخ العالمى الذى يبرز من خلاله أخيراً معناه الصحيح". ومن البديهي أن تاريخ الأفكار الأدبية يقتضى نفس الدورة الهرمنوطيقية ويفترضها: **وطنى - عالمى - وطنى / عالمى - وطنى - عالمى**، فيتم نقد فكرة أدبية ومباشرتها سواء فى منظور محلى أو فى منظور عالمى، لكن يستحيل رفض التقاء هذين المستويين وتقاربهما.

إن الأدب المقارن (الذى لم يمتلك بعد وضعاً (Statut) محدداً تحديداً واضحاً) يجد امتداده الطبيعى فى تاريخ الأفكار الأدبية المقارن الذى يمنحه الأساس الهرمنوطيقى قوة واقعية ووجوداً موضوعياً.

٦ - الماضي - الحاضر:

إن المضمون التاريخي للسياق يضيف بعداً جديداً ودورة جديدة إلى منهجنا التفسيري: **حاضر - ماضى - حاضر / ماضى - حاضر - ماضى**، وهى مصطلحات تربطها علاقة متبادلة وبالتالي علاقة دائرية. وهذه مع ذلك هى وضعية خاصة بكل السلاسل الهرمنوطيقية، فقد لا تكون الهرمنوطيقا إلا تاريخياً، وهذا مفهوم يقتضى - فى هذا السياق - عدة معانٍ:

(أ) يرتبط كل هرمنوطيقا ارتباطاً لا ينفصل بتقليد ما، إذ فى حضم هذا التقليد تظهر وتتشكل وتكتسب وعى ذاتها وتصبح إجرائية. وقد لا توجد الهرمنوطيقا خارج تقليد معين، لأن كل موضوع هرمنوطيقى يعتبر - قبل كل شئ - معطى موروثاً وسباقاً تاريخياً.

لنشر كذلك إلى أن كل تفسير هرمنوطيقى ينطلق من وضعية تاريخية ندركها بشكل مباشر أو غير مباشر فى كل عملية للفهم، لأننا لا نفهم تقليداً ما إلا بالنسبة للتقليد الهرمنوطيقى بالذات، إن الهرمنوطيقا ليست لا تاريخية (anhistorique) ولا عديمة الجنسية (aptride)، ولن تكون أبداً كذلك، بل هى حصيلة فهم تاريخى يتجلى فى لحظة معينة خلال تطور تاريخى محدد. ويرغب هذا التقليد، الذى يعتبر نتاج علة تاريخية، بدوره فى أن يتم "شرحه" و "تأويله"، ولا يجوز ذلك إلا إذا أرجعناه إلى مستواه المرجعى (التاريخى) الخاص به، وفى المنظور (التاريخى) لتقليد ما، وعن التقاء هاتين الوضعتين التاريخيتين يحدث وجود التأويل الهرمنوطيقى وكذلك ضرورته.

(ب) يظهر كل تأويل تاريخى فى التاريخ، أنه تاريخى فى حد ذاته، فهو "حدث" تاريخى يعكس لحظة تاريخية، وشكل من المشاركة والتكامل والتحديد التاريخى، وكذلك جزء جديد من التقليد (الراهن) يأتى لينتسب إلى امتداد تقليد (ماض) معين، وعبر هذا الجزء من التقليد الراهن تتم قراءة التقليد الماضى وتأويله والكشف عنه. وهنا نجد

أنفسنا، مرة أخرى، إزاء وضعية جدلية متبادلة؛ وهى أن التبلور الراهن لتقليد ما يمنح معنى لتقليد سابق بأكمله، وحتى هذه "النظرية" للتقليد الهرمنوطيقى (التي تحمل اسماً وطابعاً وتاريخاً)، هى ذاتها أحد أجزاء تقليد معين وحصيلته وتناجه، فنتجم عن ذلك نتائج منهجية عديدة ومهمة.

إن المعالجة النقدية للأفكار الأدبية قد تبدأ إذن سواء عندما تحتنا على ذلك فكرة راهنة معروضة على لوحة تاريخية، أو عندما تشخص فكرة تاريخية معروضة على لوحة الراهنية، ونتعرف عليها. فيلتقى حدس شخصى راهن بنص وتعريف، وهذان يقبلان على فحصه وتدعيمه، وتشارك فى كلا الحالتين الفكرة الأدبية فى وضع تاريخى وكذلك فى تاريخ داخلى مدرجين كليهما فى إحداثيتين (Coordonnées) متلاقيتين ومتباعدين: أى أن الفكرة الراهنة قد تتفق مع الماضى أو ترفضه، والفكرة التاريخية قد تتفق مع الحاضر أو ترفضه، وتفرض إوالية الدورة الهرمنوطيقية بالذات على الفكرة الأدبية "سيرة ذاتية" و "تقليداً" وتطوراً تاريخياً. أى تكوناً ونمواً فناء .

إن رفض النظرة التاريخية - وهذا ليس فقط فى مجال نقد الأفكار الأدبية - مرده إلى جهل الحياة الواقعية للأفكار وسيرورة تطور الوعى الأدبى وتحوله المستمر. فتكون فكرة أدبية ليس شخصياً أبداً، فقد لا يكون سوى تاريخى، لأن هذه الفكرة لا "تبدأ" بمبادرة فردية، "فنشأتها" هى نتيجة لتلاقى عوامل تقليدية يعطيها ناقد الأفكار بنية تكوينية حدها النهائى النمذجة.

وتقتضى العلاقة المزدوجة **حاضر - ماضى / ماضى - حاضر** تناوباً للمنظورات والرؤى الراهنة والرؤى التاريخية، وتناوباً للتمددات (فى الزمن التاريخى) والارتدادات (فى الزمن الحاضر)، وذلك يعنى أن من الممكن استبدال اللحظات القديمة باللحظات الجديدة (والعكس صحيح)، وهذا إلى ما لا نهاية. لذلك تتحقق القراءة الهرمنوطيقية تزامنياً على مستويين يقرآن بالحق لأنصار "التاريخ" وكذلك لأتباع "الراهنية" ومع ذلك، فهاتان اللحظتان غير قابلتين للانفصال، لأن هذه الهرمنوطيقا لها دائماً وجهان؛ فهى تسمح للماضى بأن يصبح حاضراً وللحاضر بأن يتحول إلى ماض. فالتاريخ

والتقليد قد تمتصهما اللحظة الراهنة، واللحظة الراهنة أو الحاضر المباشر أو اليوم (L'aujourd'hui) قد يتم إلغاؤه و"نسيانه" و"تغييبه" فى التاريخ. فالتغيير المستمر للمنظور يمنح الهرمنوطيقا خاصية دينامية ومحسنة و"مثيرة" تقريباً.

فى الحالة الأولى عندما ننتقل من **الحاضر** إلى **الماضى**، فإن التاريخ يُهزم والمسافات تُلغى والنصوص القديمة تسمح، بل تحت على قراءة جديدة، وقد يتم "تحيينها" فى وعينا، وتحصل على معانى الحاضر ودلالاته، وتصبح كل "الشروح" استعادية. فالعهد القديم (Ancien Testament) يشرحه العهد الجديد، وتاريخ أمريكا يشرحه اكتشاف كرسstof كولومب (Christophe Colomb) **والعهد الاجتماعى** (Le Contrat Social) تشرحه الثورة الفرنسية إلخ، ونصبح بفضل هذا المنهج معاصرين للتاريخ بأكمله، ويعادل التأويل الهرمنوطيقى تحييناً مستمراً.

إن نقل بعض السمات والخصائص الراهنة، ووجهات نظر الراهنية المباشرة - المعروضة انطلاقاً من المستوى والأفق الراهنين - إلى ماض ما (أيدىولوجى - أدبى إلخ) يصبح إذن مشروعاً على الوجه الأكمل. وكل "قراءة" للماضى قد لا تكون فى هذا المعنى، سوى قراءة حالية وراهنة. إن الوجود التاريخى لفكرة أدبية، مهما كان قدمها، قد يتحول إلى راهنية كاملة، بل مفاجئة (للهولة الأولى)، هكذا يبدو تاريخ كله أنه يتلاشى ويتركز ويتبلور فى حاضر ذى كثافة قصوى ومزود بطاقة تركيبية نادرة.

غير أن **الماضى** هو أيضاً يؤثر فى **الحاضر** بنفس الفعالية، وهذه النظرة ليست سوى حصيلة لسياق ثقافى - تقليدى، و"يحددها" حتماً التاريخ الواقعى الذى تعطيه استدلالات ومعان ودلالات، والصورة التى لدينا عن الحاضر تمتلك دائماً مساحة تاريخية وتقليدية. وتقوم البنية التحتية التاريخية بدور حاسم فى كل تأويل هرمنوطيقى: أى مستوى المعارف التاريخية الراهنة حول المسألة التى ندرسها، وأعمال السابقين، وكلية المعانى التقليدية التى تطورها هذه الدراسات، والتى تمثل منطلقاً ضرورياً وحتمياً للتأويلات الراهنة المحملة هى نفسها بمعان وتضمينات تاريخية، ويتم كل طور

من دورة **حاضر / ماضى** داخل سياق تاريخى، وهذه الملاحظة صحيحة أيضاً فى مجال تاريخ الأفكار الأدبية.

وتوجد - طبعاً - مثل هذه الاعتبارات فى النظريات الهرمنوطيقية الراهنة حيث تنضم إلى جميع المبادئ التى استعرضناها، أولاً إلى مختلف مظاهر الدائرة الهرمنوطيقية التى تعتبر جزءاً مكملاً للعلاقة **كل / جزء**. فما اللحظة التاريخية الراهنة إن لم تكن قسماً من كلية التاريخ، وبالنسبة ليدلى فإن لحظة "الفهم" تجتاز إجبارياً نفس الدورة **ماضى - حاضر / حاضر - ماضى**. إذ إن الفهم وساطة بين ماض وحاضر، فهو حصيلة لشبكة وقائع متبادلة تتموضع تاريخياً، وكل موضوع تاريخى لا يعبر عنه إلا بواسطة وضعية تاريخية، ولغة الأفكار الأدبية ومصطلحيها يوجدان فى نفس الوضعية، أى أن جدلية "تقليد لسانى" / جدة لسانية تحكم كل التوضيحات الدلالية وبالتالي التوضيحات المصطلحية. وفصل هذين العنصرين: زمن الحدث (حدث النص، الفكرة الأدبية) وزمن القارئ، يبقى فصلاً نظرياً ومنهجياً محضاً، لأن العلاقة **فكرة - قراءة** هى فى حد ذاتها زمنية، لكون الزمن إطاراً لهذا اللقاء وحيزه ونقطة تقاطعه.

وليس هناك أى مبرر لعدم تطبيق - فى مجال نقد الأفكار الأدبية - هذا المنهج الذى ناقشه واستعمله إلى حد كبير النقد الأدبى شبه الجديد، وتبدو لنا تأملات جان روسى (Jean Rousset) حول هذه المسألة ملائمة بوجه خاص، يقول: "بإسقاط رؤية حديثة على الماضى التى تتكون هى نفسها بواسطة هذا الماضى"، فإن المؤرخ والناقد الأدبى كلاهما "يعدى الماضى بحاضره ويكتب تاريخه الخاص به وهو يعتقد كتابة تاريخ زمن آخر"، أو "سأحاول قراءة أثر سابق من خلال أثر راهن، ومع قليل من التناقض لعل المقصود تأثير أ. ر. كرييه (A; Robbe - Grillet) على بريفو (Prévost)، وأثر القرن ٢٠ على القرن ١٩. وهذه عملية نكوصية يقوم بها القارئ. ومن المحتم، وربما من المستحب أننا نقرأ الآثار الماضية على ضوء أثار حالية"، وليس هذا تجاهل التاريخ أو إغفاله، "إن خطر اللعبة، سيكون الخضوع لـ "الوهم الاستعاضى" الذى يقوم

على تحريف النظائر والتغاضى عن الفروق لقراءة الأثر الماضى كما لو أنه كتب اليوم، فقلب النظام التاريخى لا ينبغى أن يؤدى إلى إهمال الحدث التاريخى". وحتى النقاد الذين يرفضون المنظور التاريخى يقرون بأننا "عندما نحاول أن نفهم فإن هناك، طبعاً، فعلاً معرفياً أولياً، أى ثقافة ما"، ثم تنفصل المعرفة عن التاريخ الذى هو "استطراد لكل ما نعرفه" وهو، بحكم ذلك، منسوخ فى وعينا.

إن الناقد لا يستطيع أن يمتلك "تعاطفاً مباشراً" بالنسبة للحقب البعيدة جداً، ففى الحقيقة أنه لا تربطه أية صلة بهذه الحقب التى ليست له معها، فضلاً عن ذلك، تجربة تاريخية ضرورية. وعلى كل حال فإن التأويل قد لا يتجاهل المعطيات التاريخية التى هى توطئة للتاريخ الأدبى.

إن هذا الخلاف يعود للظهور دورياً فى النقد الرومانى حيث يتم التصريح، مثلاً، بأن خطة "باحث ينظر إلى المستقبل، وهو يبدى مهارة كبيرة ليجد عند الأقدمين توقع الظاهرة الفنية الحديثة"، هى خطة "ليست فقط لا تاريخية بل أيضاً تاريخية مضادة (antihistorique)". والباحث المعنى هو ج. كالينسكو (G. Calinescu) وهذا المنهج يبدو لنا، بالعكس، مشروعاَ تماماً من الوجهة الهرمنوطيقية، شريطة عدم التوقف فى منتصف الطريق، وعدم تكرار نفس المسار فى الاتجاه المعاكس بنفس الأهمية (Sagactié) ونفس التطبيق. وقد اهتمنا فى مؤلف سابق، مخصص للنظريات النقدية، بهذا التركيب المستمر للأفكار التاريخية والراهنة، الكلاسيكية و"الحديثة"، وبوضع الجسور باستمرار بين المواقف الكلاسيكية والمواقف الحديثة، فى إطار عملية استرداد القيم النقدية المقبولة وتحيينها وإدماجها العضوى". ومن البديهي أن الهرمنوطيقا، المفهومة جيداً والمطبقة كما ينبغى، تتجاوز كل هذه الصراعات وكل هذه الإحراجات (dilemmes) وكل هذه المواقف أحادية الجانب التى تميز "الانطباعية" وكذلك "الوضعية" التاريخية (Positivisme)، وكلاهما مذهبان قاصران وباليان.

(ج) إن التاريخ متضمن فى كلية اللحظات الماضية والحاضرة، التى جعلتها نفس الوحدة اللازمة متماسكة، وينجم عن ذلك أن كل قسم منتم إلى الماضى قد يدمج فى

الحاضر، وكل لحظة حاضرة قد ترد إلى الماضي، وفي هذا النوع من العلاقات الارتكاسية يتخذ الكل والجزء شكلاً واحداً، ويصبحان قابلين للاستبدال داخل حاضر "أزلى" وهرمنوطيقى، يتحقق على مستواه، في كل لحظة، تركيب على شكل بنية دائمة، فالماضي يتمثله الحاضر وينسأه ثم يتجاوزه، والحاضر يمثل سلسلة لحظات متصلة في مجموعة مفتوحة.

وبهذا المنظور يحقق نقد الأفكار الأدبية تكامل الأفكار "التاريخية" الدائم وتعيينها المستمر، وكل عنصر قديم أو جديد، سلبي أو إيجابي، يغير النظام الراهن للفكرة في كليتها، وهو يعطيها شكلاً آخر وبنية أخرى. ولجميع المراحل السابقة تأثير عميق على إعادة التشكيل (Reformulation) الراهنة. إننا نستعيد الماضي على مستوى الحاضر ونحن نمارس انفتاحاً نحو المستقبل الحتمي، وكل لحظة أيديولوجية يخصص لها معنى (بواسطة التاريخ) وتمنح معنى (للتاريخ) و"تختتم" تاريخاً، ومن خلاله تعيد "كتابة" تاريخ آخر، كذلك يؤسس تاريخ الفكرة المقالى دلالة الخاصة التي تشكل قولاً دالاً (Vox Significativa) حقيقياً متحركاً، لذلك تتطابق القراءة التاريخية وقراءة التاريخ (وهما ارتكاسيتان تماماً)، ولهذا السبب كذلك فإن ماهرة السالفين والرواد المنتظمة ليست مجرد لعب فكري "متبحر" بل وسيلة من الوسائل التي تسمح باستعادة الأفكار الأدبية، التي يتم التفكير فيها بشكل موحد ومتماسك طوال مسارها كله الذي يمر من "خلالنا"، ويتم "في داخلنا"، أي في فكر ناقد الأفكار الأدبية. وقد شرح ت. س. إليوت (T.S.Eliot) هذه السيرة بخصيص إدماج الشاعر في تقليد أدبه الخاص، يقول: "إن المآثر الموجودة تشكل نظاماً مثالياً يغيره إدخال أثر فني جديد (جديد بالفعل)". إن تأثير القراءة النقدية الاستيعادية مماثل: أي أنها تغير السلسلة الأدبية - التاريخية السابقة بأكملها، وهذه ملاحظة تم التحقق منها مرات متعددة. ويعادل هذا التغيير دائماً توسعاً مستمراً، وخلال مسار الفكرة الأدبية، فإنها تتطور وتمتلى بكل "تاريخها" المتحول كمياً ونوعياً، ولهذا السبب أيضاً، بالمنظور الحالي (الذي يتطور هو نفسه باستمرار) يمثل تاريخ الفكرة الأدبية، بحكم طبيعته، إمكانية دائمة لـ "الإبداع".

يقدم هذا المنظور التاريخي فوائد لا يستهان بها من الناحية المنهجية ، فتاريخ
الفكرة الأدبية "يحدث" مع موضوعه في نفس الوقت، ولأن تحليل الفكرة يكتب من
تلقاء نفسه فإنه يتطابق مع تسلسلها التاريخي، والفكرة يتم نقدها وتكرارها
حسب منظور راهن، في كل مرحلة من مراحل تفسيرها الهرمنوطيقى. وعلى طول
مسار تاريخي تعرض الفكرة، بالمعنى الاشتقاقي للكلمة (explicatio = بسط)، وهي
تحلل (S'analysant) بهذه الطريقة، فإنها تصف نفسها بنفسها، أما "تاريخ" الفكرة،
المكون من سلسلة تعريفات متتابعة، فإنه يتطابق مع جدول التحليل الخاص به ويمتزج
به. وقد كشف بوضوح عن تواترات الفكرة الأدبية وتمفصلاتها واتجاهاتها النوعية
ونحن نلاحظ بتأن واستمرار تطورها (دون الدخول، بسبب ذلك، إلى التفصيل، لأن
التعريفات تتكرر على شكل ثوابت أو تغيروا النصوص). فمن التركيب النقدي لعناصر
"الأنماط الأصلية" الثابتة يتفرع في النهاية التعريف الأساسي، و"نموذج" الفكرة
الأدبية، التي قد لا يتم فهمها وتأويلها وقراءتها إلا إذا توبع بتدقيق مسارها باعتبارها
عضواً (Organisme) قد يكون موضوعاً قيد المراقبة. ولا يمكن أن ينفصل اتجاه
الأفكار وإيقاعها ونظامها عن التاريخ الذي يحددها وينظمها. وينبغي إضافة لذة الفهم
الأخاذا، إذ إن التغلغل داخل النسق ومتابعة مساره المنطقي يلبيان مطالب الحس
النقدي الكبيرة (لنذكر أنه في هذه الحالة يتطابق منطق وتاريخ الأفكار (الفصل 3,7)).
فنقد الأفكار الأدبية إذن موضوع ذو لذة واقعية، وهذه نتيجة - ندركها الآن أحسن -
لهرمونوطيقا مطبقة بكاملها على خلفية (totile de fond) تاريخية، ومن الأكيد أن ملذة
الاستذكار تساوى نوعياً تلك التي تسببها ملاحظة الحاضر، حتى لا نذكر سوى
بالمنظور التاريخي الذي وحده جدير بتصحيح الادعاءات (allégations) المخفمة
أو غير المضبوطة، والتراتيبات الفنتازية، والشغف التافه غالباً بالأفكار الرائجة،
وميث الأصالة - المستعارة (الفصل 4, IV) وسفسطة التعميم انطلاقاً من استشهاد
وحيد أو من حالة خاصة إلخ.

(د) يلاحظ غالباً أن تاريخية الفكرة الأدبية تتوفر على خاصية دائرية، لأن سيرورتها التاريخية تنتسب إلى حركة دورانية يستبدل داخلها الماضى بالحاضر الذى يصبح هو أيضاً ماضياً بالنسبة للحظة الموالية. أى المستقبل، لهذا فإن التقليد الذى يتطابق مع زمنه الهرمنوطيقى الخاص به، ليس له فى الواقع، إذا أخذناه من هذه الزاوية، لا "بداية" ولا "نهاية"؛ إذ التقليد لا يتكون، فى الحقيقة، سوى بتعاقب متصل للحظات مؤقتة تتتابع مستبدلة بعضها بعضاً فى اتجاه دورة حتمية: ماضى - حاضر - مستقبل، فكل ماض قد كان فى وقت سابق حاضراً، وكل مستقبل يحل محل حاضر يصبح ضمناً ماضياً ، بواسطة واقعية اللحظة الموالية ذاتها إلخ، لهذا السبب فإن لكل هرمنوطيقا بعدين زمنيين:

(أ) تاريخى فى كل مرحلة من التأويل - المنجز فى سياق تاريخى محدد جيداً - الذى أدمج بذلك فى تقليد تاريخى.

(ب) عبر تاريخى (trashistorique) عندما يرجع إلى نسق و إلى نموذج دائرى لقراءة لحظات الفكرة الأدبية المتتابعة، وتأويلها، وهاتان العمليتان ممكنتان ومشروعتان، الأولى بإدماج تاريخى، والثانية بتكرار تاريخى. فالتاريخ - من الوجهة الظاهرية - لا يتكرر، وبما أنه يجتاز نفس اللحظات النظرية (التي تنجم بالضبط عن التعاقب الارتدادى ماضى - حاضر - مستقبل) فإن نفس التاريخ يحدد ويقتضى "قراءة" دائرية، ومع ذلك ، فهو وحده الجدير بأن يعطى مقاطعه المتتابعة معنى مفهوماً وقابلاً للنمذجة.

يتطابق مع التطور الدائرى لتاريخ الفكرة الأدبية تأويل تاريخى لا تقل دائريته وينطوى على بعض الخصوصيات، وتكمن سمته الجوهرية فى كون التأويل الهرمنوطيقى فى نفس النطاق حصيلة لتقليده الخاص به ومنتجه. يؤثر التقليد على محتوى التأويل وهو ينقل إليه رواسبه المتتابعة، ويحدد التأويل بدوره التقليد ويثريه. من هنا الضرورة (الأساسية) للرجوع إلى تأويلات سابقة، ليس للتظاهر بسعة الاطلاع،

وإنما للخضوع إلى التسلسل الضرورى للسيرورة الهرمنوطيقية التى تنتقل من القراءة الحاضرة إلى القراءة التقليدية للفكرة الأدبية. وتتجم عن ذلك الضرورة الثانوية للرجوع بطريقة منظمة إلى الرواد، إذ فى الواقع أن من يتجاهلهم يتجاهل نفسه بنفسه، لأن التأويل التقليدى لا يرتبط بطبيعة الحال (ipso facto) سوى بالتأويل الراهن. وهذا دليل إضافى لصالح الأطروحة التى ترى أن التأويل يمكن أن يبدأ فى أية مرحلة، وفى أية لحظة من المسار الدائرى، لأنه قد يتداخل فى دورة النموذج خلال أية لحظة سابقة أو راهنة من تسلسل الفكرة الأدبية. وهكذا يسمح النسق الدائرى بكل أنواع التنقلات الاستيعادية أو المستقبلية (Prospectives). ولا يهم أن يكون لتأويل فكرة أدبية، كمنطلق، إحدى وجهات القرن ١٨ وأخرى من القرن ٢٠، إذا تم إدماجه فى حركة دائرية، فالشئ الأساسى هو أن تكون هذه اللحظة أو هذه البداية أنسب لانطلاق السيرورة الهرمنوطيقية فى مجموعها وفى كلية أطوارها وعناصرها. وقد يحدث الفصال (declic) فى أى وقت، وفى أى مكان خلال أوضاع وسياقات تاريخية غير متوقعة تماماً. وقد تسببها كذلك تعريفات أو نصوص ثانوية ومغمورة، لكنها محملة بدلالات غير منتظرة، ويكفى للاقتناع بذلك، تصفُّح نوعين من مختارات النصوص ذات رواج بالأحرى محدود: مثل مختارات من شعر الباروك الفرنسى لجان روسى (J.Rousset) والشعر الفرنسى والتصنع لمارسيل ريمون (Marcel Raymond).

تؤدى هذه الوضعية إلى نتائج متناقضة ظاهرياً على الأقل، وهى أن فكرة واحدة ذاتها قد تشتهر بأنها بالية أو حديثة، محافظة أو تقدمية تبعاً لوجهة التأويل أو القراءة، فحتى الأفكار الرئيسية قد لا تفلت من هذا الخيار، هناك رومانسية تقدمية ورومانسية رجعية صراحة، وهناك واقعية وثوقية (dogmatique) وأخرى إبداعية بشكل عميق إلخ.

إن دلالات فكرة ما تجتاز منحنى فى اتجاهين: تصاعدى وتنازل، فالدلالة التاريخية للفكرة مضطرة بأن تنزل مجموعة من الدرجات حتى مستوى الدلالة الأصلية والحرفية، وبالعكس أن تصعد من الدلالة الحرفية، مروراً بمختلف المراحل، حتى الدلالة

التاريخية - الراهنة دائماً - للحظة التأويل. من هنا تأتي الضرورة المنهجية لقراءة تراكم المعاني المتزايدة الاتساع، وذات كثافة دلالية متنامية، إن الانتقال (الخاص بجميع العمليات المعممة) من المنظور التاريخي، المحدود حتماً، إلى مخطط مثالي واسع وعام ولا زمني، والعودة إلى وضعية تاريخية محددة، ينتميان بالتساوي إلى حركة "دائرية". وتعرف إقامة "نمط مثالي" هي أيضاً هرمنوطيقاً مشابهة، وتتوفر صياغة المقولة الأدبية، في الواقع، على نفس المكونات: أي أنها تنطلق من الرؤية الأسلوبية التاريخية الواصفة إلى التجربة التاريخية والعكس بالعكس. لنضف أخيراً أن الانتقال من خانة إلى أخرى في كلا الاتجاهين (ماضي - حاضر - مستقبل) تجعل ترقباً وهرمنوطيقاً "تنبؤية" ممكنين. وكل نموذج دائري يتوقع تطور الفكرة ويتمثل نموها المستقبلي، وتعتبر عن هذه الوضعية أحياناً صيغ دقيقة جداً وغير متناقضة إطلاقاً، من نوع: "مستقبل الماضى" أو "ماضى المستقبل"، وهي صيغ مستعملة في الدراسات المخصصة لمختلف اليوطوبيات (Utopies)، ومستعملة في كتب الخيال العلمى (Science-fiction) إلخ، ومع ذلك فإنها تطبق تماماً على الأفكار الأدبية أيضاً، إذ الخيال التاريخي لنموذج الفكرة الأدبية يكشف، جزئياً، عن كموناته الإبداعية (الفصل IX).

فإلى أى حد يكون مثل هذا الإجراء، المعبر عنه بمصطلحين راهنين، تزامنياً أو تعاقبياً؟ (مسألة قد عالجنها سطحياً في الفصل VII) فبقدر ما تعين الهرمنوطيقا الثوابت والنماذج والبنى والأنساق وظواهر التكرار أو الاندماج الدورية على مضمون تاريخي وامتلاكها تتابعاً وتسلسلاً تاريخياً، فإن هذه الهرمنوطيقا نفسها تصبح تعاقبية. وتسمح الدائرية كذلك بحل هذا التناقض: فالزمن الدائري هو بالتحديد، تزامنى بالضبط بخاصيته التعاقبية التى تتحول فى الأخير إلى واقعية عبر تاريخية، وثابتة. إن هرمنوطيقا متوافقة بوجه أكمل مع موضوعها (الذى يتطابق، بعبارات أخرى، مع الحركة ذاتها للفكرة الأدبية حسب سيناريو يتكرر فى كل نقطة عبر مختلف لحظات

التاريخ) لا يسعه أن يكون سوى تعاقبي - تزامني / تزامني - تعاقبي . ويتبادل هذان المستويان الدلالات بينهما : فالتعاقب لا يصبح ذا دلالة إلا إذا أُسند إلى التزامن والعكس صحيح . وهذا تأكيد جديد لهوية نموذج الأفكار الأدبية ونقدها وتاريخها (الفصل 6, VII) . وإن تطابق النموذج مع تقليد الفكرة الأدبية (الذي يعتبر تنقيله بالضبط هو تاريخ الفكرة الأدبية باعتباره تتابعا للدلالات التاريخية) ، فإن الدلالة الدينامية (التاريخية) تكتفى بتأسيس دلالة النموذج السكونية (البنوية) ، ولا تتحقق مطابقة هاتين العمليتين وتضامنها بشكل كامل وأساسى إلا على مستوى هرمنوطيقى . إن التأويل يصعد التاريخ فيما يظل (وفق الشروط المحددة أعلاه) هو أيضاً تاريخياً ، إنه "ارتدادى" بقدر ما يعود كل تفسير إلى النص والوثيقة والتعريف الأدبي التجزيئى ، و"تقدماً" (progressif) بقدر ما يتطابق الحد المرجعى النهائى مع تاريخ الفكرة (وهذا ما يمثل مظهرها آخر من العلاقة الجوهرية جزء - كل - جزء) .

وبفضل تقنية النموذج التى يتطابق معها هذا الإجراء الهرمونوطيقى ، فإنه يمثل أداة جيدة لاستقصاء الأفكار الأدبية التاريخى ، ويفسر البعد التاريخى المزدوج إوالبته فى مجموعها .

من جهة لأن النموذج حصيلة قراءة تاريخية ، وسمة من السمات المميزة لكل قراءة نقدية ، بما فى ذلك إذن القراءة النقدية للأفكار الأدبية ، ويتموضع تأسيس مثل هذه القراءة فى الزمن والتاريخ . ولكونها تتناول البيانات والجهز بالرأى والتصريح بالمبادئ - نصوص تنتمى إلى حقبة قديمة تاريخياً - تسمح لنا أيضاً بالحديث - فى هذا المعنى - عن "وعى" تاريخى للنموذج . وقد تأكد من قبل أن كل بنية (مأخوذة من الزاوية "التزامنية") تمتلك "وعياً بالطور الذى هو على وشك الانقراض والطور الحاضر والطور الذى هو فى طريق التكون" .

من جهة أخرى فإن كل نموذج هو تاريخى فى حد ذاته ، لأن كل لحظة تاريخية تشارك فى إعداد النموذج وفى "منطقه" والنسق الذى ينظم صيغة عمله ويؤكددها . إننا من جديد إزاء العلاقة نموذج - تاريخ / تاريخ - نموذج ، بمعنى أن النموذج

يكشف عن بنيته فى التاريخ، بينما يقدم التاريخ جميع العناصر اللازمة، الواحد تلو الآخر، لإقامة النموذج، وداخل النموذج يتحول التاريخ المتوقع إلى تاريخ مبنين، ومكان التقاء الماضى والحاضر وتعاضدهما، فالنموذج يكتشف معنى خلال تسلسل الفكرة الأدبية الأولى، معنى يصبح بدوره الصيغة ذاتها لتنظيم الفكرة، باختصار النموذج المنظم.

بذلك تتحقق هوية المنظورات التاريخية والتحليلية والبنوية بشكل كامل بمقتضى العلاقة الهرمنوطيقية الجوهرية: ماضى (تاريخ) - حاضر (نمذجة) / حاضر (نمذجة) - ماضى (تاريخ) ، ويتم الانطلاق من عدد معين من النصوص التاريخية للعودة إلى نصوص تاريخية تُصَفَّى بواسطة نموذج نظرى يتحرك باستمرار على طول محور تعاقبى. باختصار فإن التاريخ يؤكد النموذج ، والنموذج يؤكد التاريخ بواسطة النمذجة، لذلك قد لا يكون هناك صراع بين التأويلات التاريخية ، إذ لا يمكن مقابلة تأويل تاريخى (ماضى) لا إجبارى، مهما بلغت شهرته، سوى بالتأويل الراهن الذى هو وحده التأويل الإجرائى . من هنا العامل الحتمى ، "للمفارقة التاريخية" المقبولة صراحة لأنها نتيجة التأويل التاريخى لناقد اليوم، فبالنسبة له لا يمكن أن يكون هناك تناقض واقعى بين التأويل الماضى والتأويل الحاضر، لأن هذا يمتص ذاك ويلغيه جدليا بفعل النمذجة ذاته.

٧ - التحليل - التركيب .

تتطابق العلاقة كل / جزء على صعيد المنهجية الهرمنوطيقية، مع العلاقة تحليل / تركيب التناظرية والمتضامنة بشكل دقيق. إن جميع العناصر المكونة (ثوابت ومجازات وأنماط إلخ) تحليلية فى منظور نموذج الفكرة الأدبية بينما يتطابق "التركيب" مع مفهوم النموذج ذاته، ويستعمل تاريخ الأفكار الأدبية وكذلك الهرمنوطيقا بحصر

المعنى هذه المقولات حتما التى تختلف صلتها ومضمونها فى مجال نقد الأفكار الأدبية، غير أن مجموعة من العناصر التمهيدية تبقى لازمة لاستدلالنا ، وقد تم استنتاج بحق من الجدل ضد ذرية (atomisme) اللامتغيرات : الأفكار - الوحدات ، وضد انضمامها الميكانيكى، ليس وجود الكيانات (entités) الأيديولوجية العضوية فقط، بل أيضا تفوق تركيبها، يضاف إلى ذلك أن معالجة الوقائع فى قطاعات علمية واسعة تبين أن التحليل والتركيب ليسا سوى لحظتين نظريتين ومنهجيتين بدقة، لا تنفصلان وتتكاملان بشكل دقيق. ومع ذلك فإن الانتقال من التحليل إلى التركيب يرجع عهده إلى بدايات النظرية الهرمونية، وإلى "ما قبل تاريخ" الدائرة الفقه اللغوية (منهج تركيبى-Synthetica meto-da منهج تحليلى analytica metoda) ، ومن الطبيعى النظر أيضا فى هذا الاتجاه مادمننا نستعمل مفهومي "النسق" و"البنية"، أى ينبغى العمل بالتركيب وليس بالتحليل . إذ ينبغى الانطلاق من الكل المتضامن للحصول بالتحليل على العناصر التى يشتمل عليها. لذلك فإن نمذجة الفكرة الأدبية والدراسة المتعمقة لنسقتها تقتضيان بالضرورة عملية التركيب.

إن نقد الأفكار الأدبية يضع التركيب إذن فى مركز أجزائه فهو تركيبى أو لا يكون، من هنا معارضته الجوهرية (ليست جدالية وذاتية بشكل ضيق، وإنما منهجية بوجه عميق) لكل شكل من أشكال النقد التجزيئى ذى "التعاليق" الصحفية البسيطة والملاحظات والإشارات" الهامشية لسبب بسيط هو أن مهما بلغت براعة هذه المواد الصحفية أو دقتها أو وظيفتها (مبدأ) فإنها لا ترقى أبدا إلى مستوى التركيب ، وحيث إن مثل هذا النقد مكون من "أجزاء" بسيطة وملاحظات متنافرة فإنه يصاب بعجز جوهري، أى تنقصه دلالة الكلية القادرة وحدها على "الفهم" وعلى معانقة الأثر ومعناه بنظرة شاملة، وعلى تمييزهما وترتيبهما موضوعيا بحكم هذا المعيار إلخ، والحجج التى أدلينا بها تعزيزا لهذه النظرية (عندما حددنا الكلية فى الفصل VIII، 5)، وكذلك تلك التى سنفصلها فيما بعد، تسمح لنا بتأكيد أن التركيب عملية أفضل نوعيا من التحليل

وهذا لا يعنى أن التركيب لا يستلزم التحليل بل بالعكس، لأن المنهج الهرمونوطيقى ينتقل ضرورة، بواسطة ارتباط جدلى، من التركيب إلى التحليل ومن التحليل إلى التركيب، لكن هذا "التناوب" المنهجي يوجهه ويقوده، فى كل لحظة من لحظاته، قانون التركيب، وهذه العملية هى الوحيدة القادرة على إعطائه محتوى وجعله ممكنا ، وفى حركة فكرنا التصاعدية بشكل حلزونى، فإنه ينتقل من الوحدة والائتلاف إلى التباين والاختلاف ليعود إلى الوحدة بواسطة تقابلات متتابعة فى درجات تركيبية عالية كل مرة.

هكذا تفترض هرمونوطيقا التركيب والتحليل حركة تناوبية مزدوجة، و"ذهابا وإيابا" مزدوجين : تركيب - تحليل / تركيب - تحليل - تحليل، وتنزل كل لحظة تركيبية إلى مستوى التحليل وترتفع كل لحظة تحليلية إلى مستوى التركيب، ويجتاز نقد الأفكار الأدبية تماما هذين الطورين ، لأن وحدة التحليل والتركيب تشكل مظهرا أساسيا للمنهج الجدلى. ويبدأ نقد الأفكار الأدبية فى أية مرحلة ، لكن النتيجة النهائية قد لا يسعها أن تكون سوى النمذجة النهائية باعتبارها تركيبا نظريا مثاليا ، وفى الواقع أن هاتين اللحظتين هما من التقارب بواسطة تحويل (سريع بما يكفى وفورى تقريبا) لوجهات النظر بحيث قد يمكن الحديث عن "تواقيهما" ويقترح التركيب نظرة موحدة للفكرة الأدبية، وحدسا جوهريا ، ومخططا تنظيميا افتراضيا سيكون من اللازم فحصه بواسطة تفاصيل تحليلية ثانوية. يستنتج من ذلك ضرورة القيام بتفكيكات نسقية فى النصوص وبالنصوص، والشروع فى استقصاءات إضافية فى العمق لا تظهر غالبا حتى فى التحويلات النهائية ، غير أن طيلة هذا السير المعقد للفكرة الأدبية نحو نفسها، فإنها تدمج جميع العناصر التى تدعمها، وتتبنى جميع الفوارق الأساسية التى تكملها، وتستكشف ، وهى تجرى انتقاء جميع الخيارات والفرضيات التى تعرض نفسها عليها، مما يسمح للتحليل بتأكيد التركيب ، والتركيب بأن يتطور ويتقدم بفضل التحليل لا غير. إن فكرة مأخوذة فى جميع أطوارها الرئيسية، ومفككة إلى عناصرها الأساسية وخاضعة لتحليل ذكى، تظهر بذلك

"نموذجها" ومخططها التنظيمي ، هكذا ، وبشكل ما ، يجد المشكل هو ذاته حله الخاص به ، لذلك فمن بين كل المآخذ التي يتم الإدلاء بها أو التي يمكن الإدلاء بها تجاه نقد الأفكار الأدبية ، فإن الأقل أساسا هو طبعا "التحليل مهما كلف الأمر" ؛ إذ إن بالتحليل فقط يصبح التركيب ممكنا ، وعبر التحليل فقط يتأكد التركيب ويتدعم ، فليس سوى في نهاية هذه الاستقصاءات المتوافقة "تتكون" الفكرة وتنشأ أمام أعيننا إر صبح القول.

فهناك توليد [حواري] (maieutique) خاص للهرمنوطيقا يفرض استكشافات خفية وعويصة ، وفحصا دقيقا لعدة إحالات ، واسترجاع كل الأجزاء الصحيحة والقاطبة لتعيين هويتها ، فهو يقود في نفس الوقت إلى إهمال جميع الحلول الجزئية ، كذلك التمييزات الدقيقة أكثر من اللازم بل المتكلفة والتي لا علاقة لها بإقامة التركيب النهائي . إن نقد الأفكار الأدبية أيضا "يتخلى" (أحيانا) بتعمد وبقصد عن التفاصيل من بين الأكثر دقة لصالح المجموع ، فهو هدف أولى ونهاى ، وليس التركيب ، في نظرنا ، غاية في حد ذاته ، بل وسيلة أساسية للمعرفة ، فبدون تركيب لا يمكن أن يكون هناك نموذج ، وبدون نموذج لا يمكن أن يوجد نقد الأفكار الأدبية .

إن الهرمنوطيقا الراهنة لا تجعل وجهة النظر هذه ، المنتشرة بشكل واسع في نظرية نقد الأفكار الأدبية الحديث (بما فيه النقد الماركسي) ، فمفهوم "التركيب الجدلي" ليس أقل انتشارا في التاريخ الأدبي والمقارن وفي الشعرية ، ولا ينقص سوى تطبيق منظم ونسقى في مجال نقد الأفكار الأدبية ، ومبدأ التركيب متجذر أيضا بشكل قوى في نظرية التاريخ (ويكفي الإشارة ، من بين الرومانيين إلى المؤرخين أ. د . كسينوبول (A . D. Xenopol) ون . يورغا (N. Iorga) والناقد الأدبي كاليينسكو ومحاويلته التي لن نناقشها هنا بتفصيل وهي "التاريخ كعلم لا يوصف والتأليف الملحمي") . ومتجذر كذلك في مجال اللسانيات إلخ . فالفهم الهرمنوطيقي ، مهما كانت صيغته ، قد لا يكون سوى نتيجة لعملية التركيب .

٨ - القراءة المتواقة:

إن الهرمونيقي التي نحاول تنظيرها تغير جذريا ، لكل هذه الأسباب وخصوصا في منظور الكلية والتركيب، الزاوية التي تقرأ منها الأفكار الأدبية. والمبدأ الأساسي هو مبدأ القراءة المتواقة، النتيجة النهائية للدورة : القراءة التاريخية - القراءة الحاضرة - القراءة التاريخية / القراءة الحاضرة - القراءة التاريخية - القراءة الحاضرة . ويتم قراءة تاريخ الفكرة الأدبية بأكمله (وينمذج) بطريقة موحدة على صعيد التركيب المتواقت بإدماج تزامني في مخطط يحن ، على التوالي ، كلية المظاهر الماضية والحاضرة الموجودة طوال مساره الدائري . هكذا نصل إلى رصف متواقت - على مستوى التركيب الراهن - لجميع العناصر المستعادة التي توجد في وعي الناقد والتي تتموضع في زمن نظري ومنهجي محض، ولا يعارض هذا الحل للمسالة بعض الآراء المسبقة "التاريخية" وحدها، بل أيضا "التفكير السليم" (المزعوم)، ومع ذلك فإن القراءة المتواقة قد طبقتها تجريبيا، وتطبقها اليوم جميع التركيبات التي لها طابع تاريخي، بالإضافة إلى ذلك فإن التركيب التاريخي، بما فيه تركيب الأفكار الأدبية التاريخي قد لا يتحقق إلا بهذا التواقت الدائم للنصوص والتعريفات الأدبية ، وما هو غريب جدا كفاية هو أن هذا النوع من القراءة يجد أيضا تأكيده في تقليد قديم لم يوضح بعد بما فيه الكفاية، وربما يمكن القول أيضا إن الأمر يتعلق هنا بثابتة هرمونيقية حقيقية غرابتها بقدر قابليتها للاستمرار من الوجهة الاستكشافية.

وعندما تخيل القديس أوغوسطين ترابطا للنظام القرني - *un contextus ordo sae- culorum* (في كتابه : التثليث De Trinitate .iv. 16. 21)، كان يتناول، طبعا بنظرة متواقة تتابع الحقب التاريخية الكاملة في "سياق" واحد ، وفي القرون الوسطى فإن استعادة العالم المسيحي للثقافة القديمة فسحت المجال لنفس التحول - الدائم والمنظم - للتاريخ في قيمه الراهنة ، ولما أصبح إيني (Enée) وفرجيل (Virgile) وأبطال وشعراء آخرون من العهد القديم "مسيحيين" كانوا قد اندمجوا وانصهروا في المعاصرة

المسيحية ، فصيفة مثل هذه باريسى فى اللاهوت (parisiensis in theologia) ...
يونانى أثينى فى الفلسفة (atheniensis in philosophia) تزيل كل اختلاف زمنى
تسلسلى (Chronologique) بين "القدماء" و"المحدثين"؛ إذ على مر العصور تصبح جميع
الأجيال وكل الآثار الماضية المستعادة والمتمثلة معاصرة ضرورة . إن المؤرخين الإسبان
فى العصر الوسيط أو بداية النهضة (مثل دياث دى توليدو) (DIAZ DE TOLEDO)
وكابريرا القرطبى (Cabrera de Cordoba) كونهم عزموا على جعل "الأحداث التى لا
تتنسب إلى الحاضر واضحة ومفهومة فى الحقبة الحاضرة" يبدو لنا ذا دلالة ، فقد لا
يكون هناك سوى حل واحد؛ هو قبول الوصف التاريخى الراهن الذى يلغى المسافات
وهو يحينها ، لأن كل فعل معرفى يتضمن معنى معاصرا ويضفى معنى ما على كل
المعطيات التاريخية . إن نظرية "التحيين" و"الحداثة" عند "الكلاسيكيين" كلها مصوغة
بذلك (in ovo) منذ البداية، بوضوح لافت للنظر . إن باسكال (Pascal) هو أيضا من
بين رواد النظرة الشاملة الأولية ، يقول : "ينبغى رواية الشئ دفعة واحدة ، بنظرة
واحدة وليس بتدرج تعلقى ، على الأقل حتى درجة معينة" (Pensées 21) . إن
لذة فتح كتب نادرة تكون كذلك أكبر عندما نكتشف فيها توقعات مذهشة ، إننا لم نعد
نقرأ اليوم البارون لونجبير (Longepierre) الغامض جدا إلا قليلا، ومع ذلك فإنه
يمتلك تصورا واضحا جدا عن القراءة التاريخية المتواقفة ، يقول : "إن العقل الواسع
هو لكل زمن ولكل العصور، فهو يراها كلها [أى العصور والأزمنة] بنظرة واحدة
وبلمحة خاطفة واحدة إن صح تعبيرى" . إن القرن ١٨م، الذى تعتبر فيه النظرة
الشمولية جوهريّة مجبول تماما على مثل هذه القراءات : "إن الآداب تؤقلمنا فى كل
الأمكنة وفى كل الأزمنة" ، فصاحب هذه الحكمة المغمور، وهو ميهيغان (Mehégan) ، له
إذن حدس بتاريخ ثابت للفن خصوصا عندما تكون وحدة القياس والإطار هى الحقبة،
أى العصر، وهذا الاسم يدل على سلسلة غير متقطعة من الفنانين ورعاة الفن (protec-
teurs)، التى قد بقيت أثنائها الفنون فى نفس الواجهة تقريبا ، أما عندما تنتقل إلى

المشاهير فإن الصيغ تكون واضحة وموحية بشكل خاص؛ إذ بفضل وجود رواد التقدم ، كما كان يقول ديدرو (Diderot) : "فإنه قد كان لنا، إذا صح التعبير، معاصرين فى عهد لويس الرابع عشر". وها هو حدث لافت للنظر لفوفنارغ (Vauvenargues) يقول : " إن الخلق الكريم لا يغيب عنه أى شىء، فالماضى والحاضر والمستقبل أزمنة ثابتة أمام عينيه، فهو يوجه نظره بعيدا ، ويعانق هذه المسافة الضخمة ...". لنضيف أخيرا إلى هذه الملاحظات التلقائية وغير المترابطة، وهذه الأصدا ذات هرمنوطيقا "بدائية" إن صح القول، وحدثى محض، بعض الحجج النظرية التى تنتج عن مبادئ نسق نقد الأفكار الأدبية.

إن الحقيقة الجوهرية هى وجود النموذج بالذات باعتباره "نسقا" متضمنا فى كلية أجزائه، ومن البديهي أن كل قراءة نسقية تنطلق من الكل إلى الجزء ومن الجزء إلى الكل ، ومن مستوى الكلية التاريخى الراهن إلى العناصر التاريخية المكونة المستعادة دفعة واحدة أمام الفكر الباحث، وفى نفس الوقت فإن جميع مستويات بنية ما متضامنة ومتجانسة ومتشاكلة، وبالتالي ليس هناك أى اختلاف نوعى بين المستوى "التاريخى"، والمستوى "الراهن"، لذلك فمن الممكن استبدال عناصر قد تصبح "معاصرة" على بعدها بمئات السنين، وتعويضها واعتمادها باستمرار . إن تدخل "المفهوم المسبق" أو المخطط الموجه، الذى ينسق جميع أدوات النموذج (تدخل هو أيضا نتيجة قراءة متواقة) يكون متبوعا بتوحيد كل الأجزاء واختزالها إلى قاسم مشترك نظرى، فالتعريف المشترك يلغى الهوية المشتركة التى قد تحولت إلى هوية عامة لها خاصية منطقية عالمية، ولا ننسى كذلك أنه لو تدخل نفس المنطق الملازم فى جميع لحظات تسلسل تاريخى، لتحول حل شفرة هذا المبدأ المنطقى إلى ضرورة حقيقية فى توحيد الأجزاء وتواقتها. وتتخذ الخاصية التزامنية للدورة ماضى / حاضر هى أيضا نفس الاتجاه، وقد لا تعين هذه الدورة سوى حل واحد لشفرة الفكرة الأدبية المماثلة ، بفعل ذلك، لنظام متواقت وخطى، ومسار واحد لها لا تقل تزامنيتها، من هذه الوجهة فإن كل فكرة أدبية

متجانسة وقابلة للارتداد. فالحاضر يخلق لنفسه هو بالذات ، ماضيا ، والماضي يتحول إلى حاضر . إن الوجود المتواقت للمعاني والدلالات يستلزم نمطا مطابقا من قابلية الانفعال والسلوك الفكرى بخصوص تعدد معانى الفكرة الأدبية. "لنشر أخيرا إلى تواقف فعل التفهم، إنه بحكم طبيعته بالذات ، "فهم متزامن ذو واقعية متجانسة فى عملية موحدة". وها هى صيغة ينبغى أخذها بعين الاعتبار نظرا لمضمونها التحليلي الجيد.

إن القراءة المتواقتة، فى التطبيق الشائع تقريبا للدراسات الأدبية والتحليلات والتأويلات النقدية والتعاليق على الأدب، حقيقة مألوفة، ولو أنها لا تعطى نفسها هذا الاسم أو لم تصل بعد إلى هذا المستوى من الوعى النظرى، وتتميز هذه القراءة، فخطوطها العريضة، بمجموعة تداعيات ومقارنات وتوازيات وتماهيات تتجاهل ببساطة التعيينات التاريخية، أو على الأحسن تنسب إليها نورا سلبيا، معتبرة إياها غير دالة وبالتالي يمكن إهمالها. ويمكن تحديد أربع حالات نمطية:

(أ) إن أثر كاتب (شخصيته - أسلوبه) "يتطابق" مع آثار كتاب آخرين ويظهر "صلات"، بل أحيانا "تشابهات" مذهشة مع آثار أولئك الكتاب الذين ينتمون إلى حقبة مختلفة تماما ولا يربط بينهم أى رابط مباشر ، والتداعى الذى يثيره حدس شخصى محض يركز - وهذه هى الظاهرة الرئيسية فى نظرنا - على الكشف عن بعض العناصر المشتركة التى ليست لـ "موضوعيتها" أية أهمية على هذا المستوى من الاستدلال ، وقد أشرنا سابقا إلى حالة الشاعر الرومانى كوناشى (الفصل VII. 2) هذا "البتراكي ذو الرأس الحليق" ، هناك أيضا تداعيات أخرى من نفس النوع مثل - حتى لا نخرج من المجال الرومانى - مزحة أوجين يونسكو E; Ionescu (التي أوردناها سابقا، الفصل 2,IV) : "أجل ، إن الملك سليمان هو موجهى ، وجوب Job هذا المعاصر لبيكيت (Beckett) وحسب أوجين باربو (Eugen Barbu) فإن "جاكوبون"

(Jacopone المزداد سنة ١٢٣٠) كان يكتب مثل سوريسكو (Soresco) "... لنوضح مرة أخرى كذلك أن مقاصدنا استدلالية بحصر المعنى وليست معارضة (parodique) إطلاقاً، وها هو شاهد لمؤلف أجنبي، مأخوذ بالصدفة . إن بعض نصوص لاريونوف (Larionov) تبدو مقتبسة من ليوناردو دافنشى (Léonard de Vinci) . وسنرى توا أن مثل هذه الصيغ، رغم مظهرها المفارق، التى تتعلق بالاستعارة النقدية المحضة، تتوفر على منطق نوعى.

(ب) إن أثر كاتب ما قد يتم إدماجه فى آن واحد، بشكل أو بآخر، فى عدة مقولات أدبية تنتمى إلى حقبة مختلفة تماماً أو تعرف مثل هذه الحقبة. ويوجد لدى فرأى لويس دوليون (Fray Luis de Leon) - على ما يبدو - "تعادلات وتجانسات بين القدماء والمحدثين"، حيث يستنتج بطريقة أو بأخرى أن هذا الشاعر كان فى نفس الوقت "قديماً" و"محدثاً" وبول كلوديل (Paul Claudel) هو "بعد قروسطى (post - médié - val) وقبل كلاسيكى وخصوصاً قبل عقلانى (précartésien)". إن ممارسات ماكس جاكوب (Max Jacob) (من نوع "الشعر الخليط" (macaronique) أو الهزلى (burlesque) (lesque إلخ) ليست "دون تشابهات فى التاريخ". وينطبق جداً التعريف الفولتيرى لـ "الفكر" على رايمون راديكي (Raymon Radiquet) الذى يقر بسلطان ماليريو (Mal-herbe) ولا فونتين (La Fontaine) وترستان ليرميت (Tristan l'Hermite) . إن جدية المرجع أمر أكيد، إذ من الجلى أن روح الناقد قد يكشف عن مجموعة من التدايعات التى تتفاضى عن المعيار المتسلسل زمنياً [الكرونولوجى] والتى تخلقها مطابقات بنيوية واقعية جداً.

(ج) إن التيارات الأدبية شبيهة بمقولات عالمية ولا زمانية ، هكذا يتأكد "تحديث" و"تحيين" كل ظاهرة أدبية جماعية ومدمجة ، من وجهة تاريخ الأدب، فى مقولة أو فى

أخرى، وقد تم وصف هذه الطريقة بشكل مقنع بخصوص التصنع مثلا، وهو مفهوم تحدد دون أى اهتمام بالتسلسل الزمنى ، انطلاقا من العناصر الأساسية لـ"بلاغة الإسراف" (rhétorique de L'excès) ، "فبقدر ما ندرك قصيدة إدراكا كبيرا ومعقدا فى حقيقتها الأنطولوجية، فإن جميع عناصرها توجد فى ذهننا باعتبارها خارجة عن الزمن" وسيمكننا إذن الإقرار بوجود "التصنع" ومؤيدى التصنع " (Maniéristes) فى أى مكان وفى جميع الآداب والعصور بقدر تعريفنا للتصنع الذى يبدو ملائما ، وشأن ذلك شأن الباروك ، إذ بدون التوقف مليا عند هذا المسألة (التي قد حللناها بإسهاب فى موضع آخر) يبدو لنا مع ذلك أنه من الضروري اعتبار أن "حادثته" بفضل هذا الإلغاء الممكن تماما للمعيار المتسلسل زمنيا [الكرونولوجى]: "لكونه إبداعا زمنيا ومرتبلا بطموحات فننا وشعرنا، فإن مفهوم الباروك كان أهلا ليقيم جسرا بين القرنين ١٧ ، ٢٠ الميلاديين، وليعيد إلينا هذا الإرخبيل الذى كان يبتعد"، فغالبا ما يوجد الحديث فى الباروك، وهناك بالطبع كذلك رمزية (Symbolisme) دائمة وعالمية كما كان قد أكد ذلك ماسيدونسكى، وهى أطروحة أثبتتها فضلا عن ذلك باحثون محدثون، وليس المقصود تأييد مثل هذه النظريات واستبعادها ، بل فقط فهم الإوالية التى تحدد ظهورها . إن وضعية الطليعة التى أشرنا إليها أعلاه (فى الفصل 2. VII.VI.III) مطابقة، فهل يمكن الحديث عن طليعة "أزلية" ؟ نعم، إن تم قبول استبدال الصعيد البنيوي بالصعيد التاريخي، ولا، إن تم رفض ذلك ، وتبدو هذه المقاربة المنظرة أو غير المنظرة عادية جدا، وسيمكن أيضا أن يستمد الدليل من كون أن التعريف النقدي لا يستطيع، فى بعض الأحوال، تفادى إلغاء المرجعية المتسلسلة زمنيا تماما، التى هى أقل دلالة بكثير من العنصر الوصفي، إذن من الممكن تماما ربط الشبق السريالى بالماركيز دى ساد وبجماعة فرنسا الفتية "حديثه العهد أو تلك التى ظهرت منذ مائة سنة"، غير أن موقف بعض المنظرين "الاسمانيين" يعتبر ذا دلالة كذلك، فهؤلاء يرفضون الإقرار بأن تيارا "أديبا أو فنيا" قد يمكن أن يوجد قبل الدليل المعجمى الأولى للمفهوم الذى يعطيه اسما ووسما ، ومع ذلك وبحكم البداهة فإنهم مرغمون أحيانا بالإقرار - بخصوص الطليعة مثلا - أن وجودها يبدأ قبل تيار العاصفة والانطلاق (Sturm und drang)

الألماني. إن الطابع النسبي جدا للمعالم المتسلسلة زمنيا ولتحقيقات التاريخ الأدبي المختلفة - المتعارضة دائما تقريبا - يؤكد الأطروحة التي نقدمها .

(د) إن الأدب كله يتم النظر إليه ودراسته بصفته وحدة لا تتجزأ وغير مقسمة حسب المعايير المتسلسلة زمنيا والوطنية إلخ ، فالمنهج التقليدي، وإن كان كذلك، الذي يطبقه من قبل التأويل الرمزي للقرون الوسطى هو منهج قادر على إدماج " فى نظرة شاملة موحدة واسعة" كلية النصوص المؤولة التي يكون مضمونها الخاص والأصيل قد تم إلغاؤه "لصالح علم كوني وفوق وطنى -" (supranational) ، ويسمح وجود المواضيع (topoi) هو أيضا بقراءة نمطية للأدب الذى تكون خاصيته المتواقفة واضحة ومع ذلك فقد تم تنظير هذا المنهج فى القراءة ، فما يسمى البحث الموضعى (Topofors chung) يقتضى بالضرورة "نظرة شاملة" للأدب بلا تمييز والمدرّوس بواسطة تاريخ للأدب "بدون أسماء"، فتصبح النصوص "غير مسماة" ومنضّافة إلى وحدات مجردة، إنها تصبح "مستنسخات للفكر والتعبير". وعموما تفترض كل ثيمية ونمطية وتشكيلية فى الأدب قراءة متواقفة من نمط تزامنى، ويمكن، من هذه الوجهة، تأكيد أن بنيوية اليوم تعمم هذا المنهج على الصعيد العالمى.

تؤدى نظرة تحليلية للأدب إلى نفس النتائج، إذ فى منظور الوحدات الكبرى ("الأدب العالمى"، "الأدب الأوروبى" إلخ) فإن الآثار الفردية تعيش وجودا متواقفا وتكون نظاما متواقفا، ويفضل هذا المنهج فإن التقليد الأدبى تتجدد نشأته باستمرار، ويعيد تكوين هيئته دوريا بإدماج جميع مكتسباته الجديدة الواحدة تلو الأخرى، وفى منظور مماثل، فإن الرؤية التاريخية للأدب المدرك والمكتوب حسب المعايير الموحدة، تؤدى إلى نتائج من نفس النوع. هكذا يمكن الحصول على تاريخ "تراجيدى" للأدب وآخر "حديث - طليعى" إلخ. إن مجرد تولد مثل هذه الأفكار فى الوعى النقدي الرومانى وبالضبط حسب منظور حديث للأدب ، لا يخلو من أهمية إطلاقا ، وخلال الحقبة الرمزية فقد كانت تذكى حماسنا - حسب تودور فيانو (Tudor Vianu) - الفكرة التى يمكن للحياة الجديدة أن تدخلها فى التركيب العالمى للفن (التشديد من عندنا). وأنه بتجاوز قدم

النماذج الأدبية الشائعة وتقليديتها ، ينبغي لشاعر ما أن يأخذ الطريق التي تقوده إلى الثيمات الخاصة بحياة عصره وحضارته". إن أية تجربة "مقارنة" مجردة من آراء مسبقة توحى باعتبارات مشابهة تقريبا من شأنها الكشف عن ضيق الأفق لكل مكان: "إن الإحساس - كما كان يقول مرسيا إلياد في مذكرته - الذي أثاره إثباتي هو أن بوذا وزرادشت والأنبياء اليهود هم معاصرون لنا، بحيث إن المسائل التي أشاروا إليها هي أيضا مسائلنا". إن هذه الفكرة خادعة وهذا ما يفسر - مثلا - محاولة إنشاء تاريخ متواقت للشعر الرومانى الحديث، وهى عملية - مبدئيا - مشروعة تماما ، لأن "التاريخ يتضمن جميع عناصره المكونة المجتمع فى لحظة حاضرة واحدة، فهو يبدأ فى كل لحظة من خلال كل تجربة فردية".

ويكفى تصفح النصوص النقدية الراهنة للوصول إلى نتيجة أن منهج "القراءة المتواقتة" معروف ومطبق بشكل واسع ، ويستعمل هذا المفهوم فى معنيين (كما هو الشأن لدى جان روسى J.Rousset "مثلا) .

(أ) بنية التحليل النقدى ("إن الكتاب شبكة متواقتة من العلاقات المتبادلة").

(ب) فضاء تاريخى أدبى لا زمنى atemporel ("فضاء مثالى يجعله فى كل مكان معاصرا لذاته").

تستعمل التحليلات المطبقة نفس الطريقة للآثار السابقة من خلال الآثار الراهنة، ويطبق هذا المنهج على الأدب الحديث مثلما يطبق على الأدب الكلاسيكى أو القروسطى. إن فحصا ، ولو موجزا للنقد الأنجلو ساكسونى يؤكد عمومية الطريقة التى ناقشها ونظرها ر. ويليك (R. Wellek) ونورثروب فراى (N. Frye) ونقاد آخرون. إننا دون شك إزاء موضع (Topos) نقدى حقيقى، وثابتة، وهى نتيجة حتمية لتعريف الأدب بصفته "نسقا تزامنيا" قد لا يؤدى سوى إلى قراءة هى أيضا "تزامنية" وبالتالي متواقتة. وكون التاريخ الأدبى التقليدى والوضعى والكرونولوجى مقوضا من الأساس، فإنه يشكل أيضا تقدما كبيرا. إن سيرورة التعرية هذه (المرادفة لتجديد نظرية التاريخ الأدبى والمقارن وتطبيقه) لجديرة بأن تكون موضع تحليل موسع. لنقتصر الآن على

الإشارة إلى بعض التحولات الدالة ، فإن لوحظ فيها الوجود الموضعي لـ "التطور المتواقت لأنساق القيم المختلفة على مستويات تاريخية مختلفة، "فإن دراسة" هذه التطورات المتواقتة" قد لا تكون - هي أيضا - سوى "متواقتة"، وعلى مستوى تجريبي جدا للبحث فإن هذه الملاحظة تطابق دراسة التيارات الأدبية التي تعانق تاريخ الأدب العام، وراء التحديدات الوطنية، فمن الممكن إذن كتابة تاريخ للأدب الأوروبي أو العالمي كذلك تبعا " للعصور" أو "الأحقاب" أو "التيارات" وليس فقط تبعا لـ "البلدان" مثل نهضة أوروبية أو رومانسية أوروبية إلخ. ومنذ وقت بعيد استرشد نقد الفنون التشكيلية بمثل هذا المنهج: فالفنان فيلاسكيز (Velasquez) كان رساما "حديثا" وغويا (Goya) "انطباعيا" وبييرودي - لا فرانسيسكا (Piero Della Franesca) مقتربا من نكولسون (Ben Nicholson) إلخ.

لنعد إلى المسائل الهرمنوطيقية بحصر المعنى ونشير إلى أن الإقرار بتقليد هرمنوطيقى، وبغناصر التفسير التاريخي المستعادة - وهي عملية تم القيام بها منذ بداية هذا الفصل - ينتسب إلى نفس الانشغالات. إن نظرية الهرمنوطيقا وتطبيقها بأكملهما قد يتم الإضطلاع بهما معا وكليا انطلاقا من مستواه الراهن.

ربما قد نتساءل : لماذا لا تكون، في هذه الحالات، قراءة متواقتة للأفكار الأدبية، هي أيضا مشروعة وممكنة ؟ فلا شيء يعارض هذا المنهج : لا الوجود التاريخي للأفكار الأدبية ولا قدرتها على التواصل التزامني ولا إمكانية كونها قابلة للتحيين عن طريق كلية العناصر القابلة للنمذجة. ولم يبق سوى توضيح الطرق النوعية لهذا النوع من القراءة التي تقدم تقنياتها بعض الخصوصيات، فنظرية القراءة المتواقتة للأفكار الأدبية تنطلق ، بالضرورة ، من مبدأ توحيد وتعميم وتنميط العناصر الثابتة للفكرة الأدبية التي وصفناها من قبل (الفصل III, 3) وينتمي العنصر التوحيدي الأول بالضبط إلى المصطلحية الأدبية المتميزة بالاستقرار الكبير لنواتها التصويرية التي تضمن لها استمرارا طويلا، وبقدرتها على تجديد وتمثل المفاهيم القديمة وبتحولات دلالية جد بطيئة، وبقيمة معادلة ذاتيا (أي أن مفردات التابعين ليست أقل أهمية من

مفردات الكتاب الكبار). وفى هذه الحالة تصبح الدراسة وبالتالي القراءة التزامنية لبعض المصطلحات التعاقبية ممكنة تماما، أو، حتى نستعمل تعبيراً منظراً للدلالية التاريخية مثل ل. سبتر (L. Spitzer) إن "أجزاء الدورية قد تدمج فى مجموعة تضم أجزاء قبل سقراطية (présocratiques)" ولا تيسر الثوابت قراءة الأفكار فقط بل أيضا تحدها، ولأن الثابتة المصطلحية - النظرية حصيلة هرمونطيقا ذات تعميم أقصى يمتد على حقب طويلة فإنها تفرض، بدءاً، تعيين بعض السمات المشتركة وتجميعها، ومثلما تجمع الاستعارة بالتماثل والتطابق عنصرين أو عدة عناصر متموضعة على أصعدة دلالية مختلفة، فإن الثابتة تجمع كذلك على صعيد دلالي راهن عنصرين أو عدة عناصر تمتلك دلالة تاريخية واضحة. إن تخصيص دلالة مشاركة فى طور ثان من العملية لمجموعة من الثوابت يحدد فعل القراءة المتواقنة ذاته، ولعل مثالا أخيرا يوضح هذه الإوالية: إن الوعي الذاتى للشعر يحدد، بإجماع نظرى واسع، سمة من السمات الأساسية للفكر الجمالى الحديث، وقد كشف إليوت (T. S. Eliot) عن مثل هذا الوعي الذاتى لدى درايدن (Dryden)، فالناقد إذن مسموح له بأن يصنفه بين رواد الفكر الحديث بجانب شعراء آخرين.

إن إطار العملية العام هو إطار النمطية والبنىات والمخططات المشتركة. لأن تواقنة القراءة لا يمكن أن يوجد دون تعادلات وتشاكلات وتناظرات، ودون الإقرار ببعض البنىات المشتركة، لكن يكفى الكشف عن مبدأ توحيدى ومجموعة ثوابت وظواهر متواترة كى يتسنى لوحدة البنىات بأن تتحدد، والحد الأقصى هو حد "القدماء" و"المحدثين" بالمفهوم التاريخى لهذين المصطلحين، فعلى صعيد تاريخى يبقى العائق منيعا، ومع ذلك فإن تقاربا بنيويا ونظريا بدأ يبرز فى عصر الباروك عن طريق تقويم "الانذهال" (Surprise) والرائع (Die Wunderbare) والمدهش (Far Stupir)، وفى الحالة هذه، قد يتم تجاوز الحدود المتسلسلة زمنيا [الكرونولوجية] حيث أصبحت غير ملائمة وغير دالة، ويسجل تأريخ آخر "بداية" الغنائية الحديثة، بيد أن هذه القراءة تتوقف هى أيضا على قراءة أخرى عالية تتطابق معها طبقا للدلالة الجوهرية المخصصة لمفهوم الحديث.

إن كل هذه القراءات المتواقة تعمل بنفس الطريقة على مستويات مختلفة : أولا بواسطة معادلة العناصر المشتركة وتوحيدها وإيجاد قاسم مشترك بينها، وإن جمعت كل دراسة أو تاريخ لصراع **القديما والمحدثين** كل العناصر "القديمة" و"الحديثة" لتحديدها وتعريفها بالضبط، فلماذا قد لا يمتد هذا المنهج إلى فكرة الحديث فى كليته، وبالطريقة ذاتها إلى كل فكرة أدبية أخرى ؟ على مستوى **الحداثة والجدة** تصبح عناصر هذين المفهومين **كلها** متعادلة ، **لأن الجديد** يبقى دائما معادلا لذاته (بالمعنى النظرى، بصفته شكلا لتعريفه). فكل قراءة مفهومية هى بالضرورة قراءة مشاركة ومتواقة وحاصلة لنفس "الشفرة" (الفصل 3,7). إن هذه الوضعية لها نتيجة مزدوجة : يصبح التماثل المفهومى شرطا للثابتة النظرية التى تحدد بدورها تقييما معادلا لعناصرها. إن نصوصا وتعريفات ذات صفة ودلالة (تاريخية) جد مختلفين تحصل على صفة متعادلة بشكل دقيق داخل نسق من القراءة موحد ومتواطىء، فالنسق الذى تندمج فيه يمنحها "صفته" الخاصة به المعادلة لذاتها، وهذا يؤدى ، بشكل مفارق ظاهريا إلى إعادة تراتب جذرية لجميع العناصر المدمجة ، فكل قراءة متواقة تعمل باختزال تزامنى قوى مقترن بتراتبية جديدة بنيوية ، إن مختلف "التنوعات" (proéminences) أو "الزوائد" (excroissances) (يعنى مختلف اللحظات ذات المدى النظرى الكبير) "تختصر" وترجع إلى أبعاد صغيرة جدا ، فى حين أن عناصر أخرى (غامضة حتى لحظة القراءة) تحصل على تميز جديد خاص. إن القراءة المتواقة هى بالضرورة انتقائية وتوزيعية ثانية (redistributive) وتناوبية.

إن إوالية النموذج تجعل تحقيق هذا النظام النظرى المجرد، أى هذا "المتحف الخيالى" الحقيقى للأيدىولوجية الأدبية، ليس فقط ممكنا، بل فعلا أيضا . فالتجميع يحصل فى اتجاه المبدأ المنطقى المنسق لكل فكرة أدبية بواسطة تجمع متواقت لجميع العناصر القابلة للاستعادة. وكل ارتسام أولى (épiphanie) جديد للفكرة الأدبية مشروط ببنية النموذج، وهى وضعية مماثلة لتكرار الصورة الرمزية، وينتج عن ذلك تركيب ومزيج مستمر وإعادة إدماج دائمة للماضى التاريخى الذى يتقلص ويدمج فى

كل لحظة من بناء النموذج على مستوى الحاضر الأزلى للقراءة . إن نتيجة تفرض نفسها بشكل طبيعى، وهى أن النموذج يظهر دائما - بشكل صريح أو ضمنى - باعتباره تاما و "منجزا" ، ويتمفصل جميع عناصره فى كلية نسقه خلال كل حقبة وكل مرحلة من تحققه التاريخى . لذلك قد يتم إدراك النموذج ووصفه وتعريفه باعتباره حضورا متواقئا فعلا فى وعى ناقد الأفكار الأدبية ، وتفرض هذه القراءة تواقئا مزدوجا داخل كل مسار هرمنوطيقى (تبعاً لنقطة الانطلاق والنهاية) وكذلك بين الدورات الهرمنوطيقية بحصر المعنى، ويقتضى النموذج مثل هذه الطريقة - المتواقئة / التناوبية - على جميع مستوياته. إذن يقتصر الناقد على تسجيل ووصف الأفكار الموجودة (فيما بينها) ، وفى نفس الوقت المحينة (actualisées) (فى وعى الذى يبينها) والمتموضعة كلها على صعيد التوافق والتقارب ذاته، ويؤكد بول ريكور (Paul Ricoeur) أن "القديم والجديد معاصران فى نفس النسق" .

تصبح مثل هذه القراءة ملائمة كلما تم إدراك النموذج وتفكيكه فى كليته ، سواء فى مقطعه الأخير أو من حيث هو مقطع واحد مأخوذ منذ الدليل المعجمى الأول حتى الحقبة الراهنة ، وهذا النسق يسمح لنفسه بتجاوز النظام "التاريخى" وبتحيين تعريفات قديمة جدا وبتجاهل أو عزل ، على صعيد ثانٍ ، صيغ حديثة جدا وباسترجاع نصوص منسية تمام وبعدم المبالاة كليا بـ "جدة" رائجة ، وهذه عملية نمذجة متصلة قابلة لجعل "الحديث" قديما وجعل "القديم" حديثا . من هنا الكشف الجديد عن بعض الرواد المهملين الذى أحيانا ما يكون فوضويا ، ونسيان بعض المشاهير الذى غالبا ما يكون مبررا تماما ، وهذا ممكن باسترجاع - على مدى العصور والآداب - جميع الأجزاء التى تنتمى ببينيتها وبجوهرها المتطابقين إلى نفس المجموعة الأيديولوجية . إن مثل هذه القراءة - بواسطة - النموذج ، ومثل هذا النموذج - بواسطة - القراءة ، حيث لا يكون الموضوع والمنهج سوى شئ واحد، لها قيمة نسق مرجعى خاص، وكذلك خاصيته الوظيفية الذاتية إننا لا نقرلها ولا نخصهما بأية قيمة خاصة ، بل نصف فقط وإاليتها الدالة ، لأن هذا النمط من النموذج حقيقة موضوعية و"معطى" من معطيات

المعرفة لا أكثر، وهذا يبدو شبيهاً بتهرب حقيقى من التاريخ يخالف الأفكار الواردة فى فصل النموذج والتاريخ (VII) . وفى الحقيقة أن الأمر لا يتعلق سوى بالتباس القراءة التاريخية المزدوجة : قراءة مجموعة تاريخية مركزة فى لحظة تاريخية واحدة ، أى القراءة المتواقة - التاريخية لمجموعة تاريخية بكاملها ، فالعوارض تعوضها الثوابت، والخصوصيات تعوضها النمطيات والتلقائية يعوضها التكرار ، والملازمة يعوضها الانسجام . إن نموذج فكرة الحديث يظل أكثر رمزية لسبب واحد هو أن التعريفات التاريخية "الحديثة" بالتتابع ترى نفسها موحدة ومتجانسة ومرصوفة على "حديث" دائم، راهن وعبر راهن (Transactuel) فى نفس الوقت ، وقد تكون هذه الوضعية فى نفس الآن تاريخية وراهنة بتزامن مع العصر الحاضر، ولا يتعلق الأمر بهالة مصطنعة للحدث التى تغمر بعض الأفكار وبعض الآثار التاريخية المتجاوزة ، بل ببلورة صورة تاريخية فى لحظة محددة من مسارها المتسلسل زمنياً، ويتعلق كذلك بـ"مفارقة تاريخية" مستعارة ، مبرمجة ومنهجية ، فكل إعادة بناء أو كل قراءة متواقة تصبح - أثناء عملية النمذجة - "لاتاريخية" ضمنياً، باستخراج الأفكار والآثار من مجموعتها المتسلسلة زمنياً، تليها إعادة إدماج فى مجموعة أخرى ذات خاصية استكشافية .

علينا أن نشير بوجه خاص إلى الطابع الكلى أو الكامل لهذه الهرمنوطيقا ، وليس المقصود فقط التضامن والتقارب موضوع كلى = نقد كلى كنتيجة لتجميع حقل الاستقصاءات (انظر العلاقة كل - جزء / جزء - كل ، الفصل VIII 5) بل المقصود أيضاً تضامن وتقارب جميع الدورات الهرمنوطيقية التى تم وصفها سابقاً ، ولأن هذه الدورات موجودة ومتناوبة فقد لا يتم الفصل بينها إلا بالتحليل ، إذ إن كل تأويل هرمنوطيقى حقيقى وصحيح يستعملها دفعة واحدة وفى نظام أولى متغير للغاية ، تبعاً للموضوع والشروط الخاصة بكل تفسير، وفى هذا المجال فإن جميع المسارات الهرمنوطيقية تتعاون وتتكامل وتنمى طاقة الفهم لدى الناقد ، وفى هذا الصدد ليس نقد الأفكار الأدبية سوى شكل من النقد الكلى ، وهذا مبدأ لا يتم فهمه دائماً كما ينبغى،

ومن الواضح أن الهرمنوطيقا ، كما حُدِّت، تقدم حججا جديدة وواضحة لصالح هذه الصيغة النقدية، فكل نموذج يعمل بتجميعات مؤقتة واستكشافية ، مدمجة فى مجموعات يزداد اتساعها وتطورها ويحركها لزوم كلية تامة وممكنة . وهكذا نصل إلى انسجام نهائى و"إبداعى" طوال مسار دائرى فى اتجاه مزدوج ، حيث البداية والنهاية تلتقيان وتتعاونان فى كل مرحلة.

ومن الممكن فى المنظور العام للفلسفة الماركسية ، إقامة فى نهاية الطاف هرمنوطيقا ماركسية، لا سيما وأن بعض عناصر هذه الفلسفة تؤكد وتتوقع هذ المنهج بتمامه الذى لا يستلزم سوى تعمق على المستوى الراهن للتفكير الأدبى وتبعا لنوعية الأفكار الأدبية. إن الماركسية بحكم طابعها الجدلى أساسا قد تعتبر فى جوهرها ذاتة، كـ "هرمنوطيقا" للنظرية والتطبيق ثم للأيدولوجية ومختلف أشكال وساطتها، البنية التحتية والبنية الفوقية، إذ إن كل أيدولوجية مشروطة بفعل تشكيلها وتنظيمها ذاتة، وهو توافق يشبه تماما توافق الدائرة الهرمنوطيقية . فالمؤول يؤول بالضبط من خلال عملية النظرية - الهرمنوطيقية. إن ماركس يقدم لنا نقطة انطلاق جيدة فى هذا المعنى فى أطروحته الثالثة عن فويرباخ (Feuerbach) :

"إن المذهب المادى الذى ينظر إلى تغير الظروف والتربية ينسى أن الناس هم من يغير الظروف، وأن المربى هو نفسه بحاجة إلى من يربيه، لهذا يرى نفسه [أى المذهب] مرغما بأن يقسم المجتمع إلى قسمين يقف أحدهما فوق المجتمع".

وبالتعميم - لو حللنا هذه الأطروحة التى تشير إلى "التطابق بين تغير الظروف وتغير النشاط الإنسانى" - لأصبح كل تأكيد نظرى توسطا نظريا (والعكس بالعكس)، من ثم فإن كل فعل هرمنوطيقى قد يحدد كذلك كنسق نظرى - تطبيقى فى علاقة جدلية، لأن النظرية والتطبيق الهرمنوطيقيين يتحددان بالتبادل فى ظروف تاريخية معينة (فالمدّة والتغيير هما أيضا مقولتان جدليتان) ، وعموما فإن نظرية الدائرة الهرمنوطيقية لا تدل إلا على إعادة صياغة هذه الوضعية الأساسية على مستوى عال من التوسط

الأيدولوجى فالعلاقة ذات / موضوع، المحددة أعلاه (الفصل VIII. 1) قد أدركها أيضا وتوقعها ماركس فى مدخل (٤) إلى المساهمات فى نقد الاقتصاد السياسى:

"إن موضوع الفن - مثل كل إنتاج آخر - يخلق جمهوراً يفهم الفن وقادراً على تذوق الجمال. فالإنتاج يخلق إذن ليس فقط موضوعاً للذات بل كذلك ذاتاً للموضوع".

لذلك فإن منظرين ماركسيين اليوم يتحدثون عن "دائرة الذات والموضوع، والظروف الاجتماعية والنشاط الإنسانى". إن كون ماركس اعتبر مختلف كتابات ف.إ. نجلز (F. Engels) فى رسالة بعث بها إليه (يوم ٣١ يوليو ١٨٦٥) كـ "كل فنى" و"كل جدلى متجانس"، يؤكد أنه كان يتوفر على حدس بالعلاقة كل / جزء ، وكان يطبقها كذلك على واقعية نصية وهرمنوطيقية. وينبغى الإشارة إلى أن ازدهار هذا المبدأ وتطوره ينتميان إلى دائرة التفسير الماركسى الراهن بأكملها، وحسب لويس التوسير (Louis Althusser) يبدو كل جزء أنه يتضمن فى ذاته، فى الشكل المباشر لتعبيره، جوهر الكلية، ويمكن ملاحظة، مرات عديدة، فى النقد الماركسى، التطبيق المباشر لهذا المبدأ فى التحليل الأدبى، وكذلك البراهين النظرية فى هذا المعنى، وقد درس فلاسفة، بما فيهم الماركسيون الرومانيون، مختلف المقولات المتقاربة بين الماركسية والبنوية (إن قصدنا كذلك بهذا المفهوم فكرة "النسق" و "النموذج" الهرمنوطيقيين ، كما فعلنا حتى الآن) . ومن الواضح، كما أشار إلى ذلك يورى لوتمان (I. M. Lotman) أن "التأويل البنىوى للفن كتأويل جدلى هو نقد الأيدولوجيات المادية - المبتذلة حول الفن الذى يكتسى، بالنسبة لنا ، أهمية خاصة جداً". وما هو أيضا حدث يسترعى الانتباه هو: أن مبدأ انسجام كل / جزء والتأويل داخل السياق يدخل أيضا فى تطبيق بعض الأدوات العالمية، إذ يوجد أيضا هذا المبدأ فى الدبلوماسية الرومانية الراهنة. هكذا فإن التصريح الرسمى المشترك الرومانى - الهولندى (فى سينتيا Scintia، ١٣ أبريل ١٩٧٣) مثلاً يبين بوضوح، فى روح هرمنوطيقية محضة أن:

"المبادئ الأساسية للقانون الدولي مرتبطة فيما بينها، في تأويلها وتطبيقها، وكل مبدأ يجب أن يؤول في سياق المبادئ الأخرى "أى نفس المبدأ الذى حللناه والذى تمسكنا بتوضيحه فى هذا الفصل (5. VIII).

الفصل التاسع

الإبداع الهرمنوطيقى

يضطلع هذا النوع الهرمنوطيقى - بون تباه وبون كبت كذلك - بخاصية "الإبداع" المعادلة نوعيا لخاصية جميع الأشكال النقدية الأخرى، وإنه لأمر غريب حقا أن تظهر مجموعة من المقالات والحلقات والمواد الاتفاقية (occasionnelles) بمظهر "الإبداع" وأن بناء نظريا أو نسقا من الأفكار يسعى لتأسيس منهج نقدي جديد لا يمكن أن يعترف له بمثل هذه الخاصية . طبعاً، فلا علاقة للإبداع الهرمنوطيقى بالانطباعية الأدبية وبأشكال النقد الطفيلية والقاصرة الأخرى التى تحتفظ بحنينها المفتعل إلى "الآداب الجميلة" (belles -lettres) . وتحاول باستعمالها المفرط لبعض المصطلحات احتكار صفة "الإبداع". إن نقد الأفكار الأدبية وهرمنوطيقاها يعتزمان معارضة هذا التصور المبالغ فيه حتى لا نقول الشاذ ، وذلك بالبحث عن توازن والاهتمام بالحقيقة كذلك.

يجد الإبداع الهرمنوطيقى نقطة انطلاقه فى طبيعة سيرورته النسقية والتركيبية بالذات، التى تركز على بنية تحتية توثيقية صلبة، لأن أية دورة هرمنوطيقية ليست ممكنة خارج النصوص، وبون تحقق متواصل من الأفكار المصوغة فى "الأعمال الأدبية" أو المستتبطة منها، أى فى أبنية أيديولوجية وفى مصادر ونصوص نوعية. يستنتج من ذلك أن نقد الأفكار الأدبية لا يمكن إدراكه من غير "تبحر" [معرفى] معين، غير أن التبحر والحالة هذه ، ليس غاية فى حد ذاته وإنما هو هرمنوطيقى لا غير ، ويتجلى دوره فى ضبط وإعادة اكتشاف وتدعيم وإتقان الحدودات والمخططات والمفاهيم المسبقة والمجموعات المنهجية ووجوه المتواليات الأخرى المحددة أعلاه، التى ينبغى أن تضاف

إليها العلاقة (المتبادلة أبدا) : وثائقية - تمثل إبداعى - وثائقية/ تمثل إبداعى -
وثائقية - تمثل إبداعى . فناقذ الأفكار الأدبية " يقرأ " ثم " ينسى " ما قرأه ، ليعيد قراءة
النصوص ، إنه تمثل إبداعى (وحتى نعيد دعابة مشهورة عن الثقافة) هو ما يبقى لنا
عندما ننسى كل شىء .

وتتطلق السيرورة الهرمنوطيقية، حسب الظروف، من قراءة نص أو من تعريفات
كلاسيكية شائعة أو من حدس شخصى - هو نتيجة ترسب وتمثل إبداعيين - لتصل
إلى شكلها النهائى فى نهاية جميع تقصياتها . إن "المرحلة الغنائية أو الخيالية تتبع
عادة المراحل الأخرى التى تستعيد فيها المناهج المختبرة بالبحث المتبحر وفقه اللغة
شرعيتها" . إذن فالدور الأساسى للتبحر هو، قبل كل شىء ، ضمان قاعدة صلبة
للسيرورة الهرمنوطيقية وإعفاؤها من بذل جهود البداية غير اللازمة، فلو كان الفعل
المعرفى يكرر كل مرة تكونه وإعداده بأكملهما لما تشكل ولما انتهى أبدا ما يسمى
"ثقافة" و "تقليد" و "حاصل" المعرفة و"مرحلتها الراهنة"، أما الادعاء بأن عملا أدبيا
يمثل "بداية" مطلقة، فهو ادعاء متعلق بالسخف والتعاضم، لأن التطور النظرى كيفما
كان إيقاعه، لا يتأتى إلا بواسطة التكامل والاتصالية والتجاوز المتواصل، وبقدر ما
يمكن الحديث فعلا عن "التبحر" (بمعنى مزدوج: كمى - حاصل المعارف، ونوعى -
إتقان بواسطة "اكتمال" المعرفة و"دقتها") فإنه لا يمكن أن يكون سوى تبحر وظيفى
بحصر المعنى، والاستخفاف (المتبحر المضاد anti-érudit) الذى يبدى بعض صحافيين
الأدب هو (عرضا) عبارة عن كفايتهم الخاصة بهم ولا يعكس سوى جهلهم للأساليب
الفكرية الأولية.

من الواضح أن نقد الأفكار الأدبية يستعمل هو أيضا مثل أى نقد آخر "عدة"
"معينة" (إحالات ومراجع تقنية وببليوجرافية إلخ) إذن سلسلة من الشواهد وعددا معينا
من الأخبار الرومانية أو الأجنبية، إضافة إلى ذلك فإنه يمتعنا بـ "لذة" جد واقعية دائما
متيحاً لنا الفرصة للتحقق من الأفكار من خلال النصوص ومقابلة بعضها ببعض، وذلك
من خلال ألفة عقلية مختصة بل "مشهورة" أحيانا. إنه يذكرنا كذلك بضرورة

الرجوع إلى منابع الأولى التي تم تحريفها حتما أثناء التأويل، ويؤدي إلى رد فعل لازم جدا دائما ضد الأصداء غير المباشرة والأخبار السطحية والتصانيف Compilations (التي أصبح ترددها مقلقا في حلقة معينة من "الجمالية" الرومانية). فضلا عن ذلك يتطلب المنهج النقدي المعتمد هو أيضا استعمال الوثائق والشواهد في معنى خاص ينبغي تحديده تحديدا واضحا، وفي الواقع أن الاستشهاد بالأفكار في هذا الشكل النقدي يعادل استشهادات النقد الأدبي التقليدي شعرا أو نثرا، استشهادات تثبت استدلالا إيجابيا أو سلبيا معيننا وتوضحه ، فالنقد الأدبي يستقي شواهد من الأعمال الأدبية، أما نقد الأفكار الأدبية فيستقيها من أعمال الأفكار الأدبية:

١- الفعل الإبداعي:

لنتذكر - وهذه نقطة حاسمة من جميع الوجوه - أن كل بناء لنماذج الأفكار الأدبية (فصل 2,7) يمثل فعلا إبداعيا جوهريا، وابتكارا قابلا للمقارنة بأي نوع من "الأعمال الأدبية" فالأفكار - كما نعرف الآن - تعتبر أعمالا أدبية (فصل II) ، ويمكن أن نضيف إلى هذا التعريف كون تحقيق نموذج الفكرة الأدبية يمتزج بسيرورة النموذج الهرمنوطيقي في مجمله، ويتكون نموذج المسار الهرمنوطيقي من مجموع الدورات الهرمنوطيكية التي "تبدو" مندمجة ومتوقعة ومتفصلة تمفصلا كاملا في مخطط النموذج بأكمله ، وتعتبر الهرمنوطيكا في نظرنا، فهم نموذج الأفكار الأدبية وتأويله وبناءه في نفس الوقت، وهي عمليات مكملة ومتماسكة بشكل دقيق. إن تأويل فكرة ما وبناء نموذج لها يتطابقان طوال تلك العمليات ، فتصبح الفكرة الأدبية المؤولة بطبيعة الحال (Ipso facto) فكرة أدبية منمنجة (والعكس بالعكس). إننا نؤول معنى فكرة ما من خلال النموذج، فيما نحن نبني النموذج، فإننا نؤول فكرة أدبية منمنجة، وكل نموذج يفك رموز معنى ما ويؤسسه، وكل معنى ينظم النموذج ويبينه، فالنموذج الذي هو نتاج لهرمنوطيكا معينة تكرر هرمنوطيكا ما وتعمقها وتمدها، إنه موضوع

هرمنوطيقى ومنهج هرمنوطيقى فى نفس الآن . وفى نظرنا ، فإن الهرمنوطيقا هى أكثر من إحياء معنى ما أو إزالة وهمه: إنه بمثابة جرد دلالى حقيقى لمعنى ما وإنشائه وبناءه . فنحن نقيم تأويلا معينا بنفس الطريقة التى نعد بها أية عملية نظرية أخرى، لكن النظرية الهرمنوطيقية الراهنة لا تنكر، طبعاً، فكرة الإنجاز المشترك، "coréalisation") و"بناء دلالة أخرى" و"إعادة بناء" معنى بعض الأعمال الأدبية وبعض الأيديولوجيات ودلالاتها، ولو تم توزيع الإبرازات بشكل مختلف. ويوجد هذا التصور لـ "هرمنوطيقا إبداعية" فى مجالات أخرى من التقصى، إذ الفعل الإبداعى "هرمنوطيقى" فى حد ذاته، إنه نتاج توافق متبادل للحدوسات والتعابير والذات والموضوع والمضمون والشكل والتحليل والتركيب إلخ ، إنه حصيلة "ذهاب وإياب" خصب على جميع هذه الأصعدة.

إن فحصاً استعادياً موجزًا يبين أن الفهم الإبداعى الهرمنوطيقى اكتساب فكرى يعود إلى حقبة بعيدة جداً، وهذه إشارة على حيوية قليلة الشيوع، لكنها أيضاً دليل على أن مثل هذه الهرمنوطيقا قد تم التحقق منها بواسطة التاريخ والتجربة، ومع ذلك فإن العملية - كما سنرى ذلك بعد قليل - متعايشة مع كل بناء أو إبداع هرمنوطيقى والخطأ المنهجى لا يمكن أن يستمر قروناً متواصلة بون أن يتم تصحيحه، ويبقى الرائد الأساسى مرة أخرى هو شلاير ماخر ، غير أن ملاحظة سابقة جداً وعميقة إلى أبعد حد وترقى إلى حقبة الصراع بين القدماء والمحدثين ، والمرتبطة بفكرة التقدم (Progrès) توضح كما يقول فونتنيل (Fontenelle) - أن "نفس الفكر الذى يصلح الأشياء مضيفاً لها نظرات جديدة، يصلح كذلك طريقة تعلمها... بتشكيل وسائل جديدة لمعانقة البعد الجديد الذى يعطيه للعلوم". فالتقدم ينتج أو "يخلق" تقدمه الخاص به بواسطة جدلية خبراته التقدمية، وعند شلاير ماخر فإن اللحظة الذاتية أو القسم التخمينى لكل فعل فى الفهم تكمله "إعادة البناء الموضوعية" للنص المؤول، وهى عملية تؤدى إلى "إعادة بناء حية"، يقول : "إن كل ما أفهمه قد يتم بالضرورة توقعه وبناءه". ونجد نفس الكلام لدى

ديلثى وبالأحرى لدى منظرى الهرمنوطيقا المعاصرين الذى يجمعون على إثبات المبدأ الذى بمقتضاه تعادل إعادة بناء التأويل تواصل السيرورة الإبداعية التى قد حددتها، أما بخصوص نقد الأفكار الأدبية فإن هدفه الأساسى يظل هو هو: أى إقامة بنية نظرية لنسق هرمنوطيقى جديد مركز على الفكرة الأدبية.

٢- البناء الدائم

إن سمة الإبداع الهرمنوطيقى الخاصة هى "اتصاليته" فى معنى بناء دائم يتم تدريجيا أثناء تطور الفكرة الأدبية التاريخى. وفى حالة هذه الهرمنوطيقا لا يسع التأويل إلا أن يتوافق مع تحققه ، والمنهج يتحد مع الفعل الذى يولده ، والنظرية تمتزج بالتطبيق ، هكذا نجد أنفسنا إزاء مظهر نوعى لجدلية النظرية والتطبيق المصوغ وفق موضوعه الجديد، فى المصطلحات التى استعملها ماركس نفسه فى أطروحته الثانية عن فويرباخ ، يقول: "هل تعتبر الحقيقة الموضوعية صفة خاصة بالفكر الإنسانى ؟ فهذه ليست مسألة نظرية وإنما هى مسألة تطبيقية، إذ إن على الإنسان أن يكون قادرا على إثبات حقيقة فكره وواقعيته وميزته اللامتعالية من خلال نشاطه التطبيقى". من هنا فإن "حقيقة" التأويل الهرمنوطيقى النظرية يؤكد لها التطبيق التاريخى (فصل VIII، 8) وكذلك كلية النصوص التى تثبت نموذج ذلك التأويل ، وقد أشرنا سابقا إلى العلاقة الماركسية حدس/ تطبيق (فصل VIII، 2) ، إلا أنه ما معنى تتابع التشكيلات الموضوعية للفكرة الأدبية إن لم تكن بالضبط الارتسام الأولى لتلك الفكرة فى التاريخ، وهى وسيلة تتيح لمنظر الهرمنوطيقا معاينة حقيقة معينة والتحقق منها فى لحظة تشكلها، من خلال مخطط تأويلى؟ وقد تم من قبل توقع هذا المفهوم التأويلى باعتباره ممارسة (Praxis) عملية ، ولا تكمن الصعوبة فى الجهر بمبدأ جدلى شائع جدا، وإنما فى ربطه بنظرية للأفكار الأدبية حيث مازالت مثل هذه الاستدلالات منعقدة.

وبذلك يمتزج تطبيق الفكرة الأدبية بتاريخها - وهو إبداع متواصل ودينامي ومفعم بالحيوية - الذى كشفت عنه شبكة نموذج معين، والمعادل لبناء ذلك النموذج الذى تتوافق مدة إعداده مع مسار الفكرة الأدبية المنمجة توافقا كاملا، لذلك فإن أى نموذج لا يظهر مشكلا بوضوح منذ البداية وإنما يتطور ويتبلور شيئا فشيئا، ويرتبط بمدة معينة ويجتاز مسارا تاريخيا معينة ، كما أن تعريف فكرة معينة فى كلية معانيها وتفرداتها، ليس معطى، بل يرتسم بحسب المراحل التى يجتازها ، إنه فى الحقيقة لا ينتهى أبدا . وهذا وجه من أوجه السيرورة الجدلية اللانهائية فى الكشف عن المظاهر والعلاقات الجديدة التى تكون الحقيقة النظرية ، فالهرمنوطيقا تكشف عن الفكرة أثناء الطريق، هى تكشف عنها تتضح بنفسها، وهى تتضح وتبدأ فى البحث لنفسها عن تأكيد وإثبات . من هنا يأتى تجميع النصوص والمقابلة المستمرة فيما بينها ، لأن الحدس يوجد فى النصوص والنصوص فى الحدس، إنه توجه نقدي ذاتي وملزم ، ووصفي - بنيوي بالتحديد، فهدف هذه العملية بالأساس هو التحقق من انسجام النموذج الذى يعتبر الفرضية الجوهرية . إن الفكرة الأدبية وهى تتطور تقوم بتحليلها الذاتى ، وهى تقوم بالتحليل الذاتى تثبت ، وعندما تثبت يرسم نموذجا ويتشكل، وعلى كل حال فإن تحليل الدورة ماضى - حاضر - ماضى / حاضر - ماضى - حاضر كان يهى نفس الخلاصة (الفصل VIII، 6).

إن مثل هذا التثبيت لا يضع نصب عينيه توثيقا مستفضيا، بل يقتصر على توثيق "كلّ" أى إدراج كلية العناصر المكونة للنماذج (الثوابت والمجازات والتواترات إلخ) ويتمثل هذا المنهج، فى خطوطه العريضة، مع المبدأ الرابع من خطاب المنهج لديكارت (Descartes) وهو: "أن أقوم فى كل موضع بإحصاءات كاملة ومراجعات عامة بحيث أكون مطمئنا من عدم إغفال أى شئ". فهذه الهرمنوطيقا مماثلة بشكل مناسب (مع بعض الصلات الواقعية) لموقف فكرى عقلانى بوضوح، لكن "عدم إغفال أى شئ" يعنى، على هذا المستوى، عدم إغفال أى عنصر وظيفى وبنيوى من شأنه أن يحول دون

بناء النموذج وعمله، وهذا موقف يغير وضع "الإحالات" والجهاز النقدي" رأسا على عقب ، إذ لم يعد المقصود والحالة هذه مجرد بيليوغرافيا بالمعنى الذى يخصص عادة لهذا المصطلح، بل قراءة لنصوص تشكل بالضبط البنية التحتية الوثائقية للسيرورة الهرمنوطيقية، ولا يتعلق استعمال تلك القراءة بالتبحر وإنما بإوعية التفسير الذاتية، وهى مرحلة إجبارية فرعية ومساعدة من الدورة التى تحدث فى زمنين نموذج - نص / نص - نموذج ، وتشكل الإحالات الجانب التقنى والمادى للتحقق الهرمنوطيقى، وهى لحظة ضرورية قطعاً من مسار تناوبى جدلى، إذ النموذج يبقى فارغاً دون النصوص التى تؤكد، والنصوص والوثائق لا معنى لها دون النموذج الذى يكشف عنها ويبينها.

٣- مراحل الإبداع الهرمنوطيقى:

إن تحليل البناء الهرمنوطيقى الدائم يحدد سلسلة من المراحل التاريخية المثالية، ويساعدنا وصفها على التغلغل بشكل أعمق فى البنية الخاصة لإوعية معقدة مظاهرها المتعددة تكون - للوهلة الأولى على أقل تقدير - غامضة أو "يتعذر شرحها" نوعاً ما فى منظور تقليدى ووضعى لمكونات الأفكار. إن التوضيحات التالية تتركب تحليل بناء النموذج وتعممه (فصل، 2) ، وقد تكون كذلك كخلاصة لنسق نقد الأفكار الأدبية فى مجموعه.

(أ) المكونات الذاتية (Autogenèse).

إن مفهوم "التوالد الذاتى" (génération spontanée) هو أكثر من مجرد صورة فى حالة نموج الفكرة الأدبية، لأن النموذج يتصرف كما لو كان نتاج مكونات مسبقة وكامنة، "باختصار: نتاج "مكونات ذاتية" فيظهر كنسق "معطى" وكحصلية "منطق" ملازم لم يعد يقبل - حالما يتشكل - حلولاً أخرى. فإما أن يلتقط هذا النسق التعريفات

الجديدة فيتم تمثيلها، وإما أن تنتسب إلى نسق آخر فيتم إذن رفضها . من هذا الجانب - البنيوي - يشكل النموذج قبلا (un a priori) وواقعية مستقلة، ولا متغيرا حقيقياً مؤقنما (hypostasié) وجازما (assertorique) يتأكد ويتجلى كما هو . حقيقة إنه، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، لا يتوفر على "مصدر" أو "سببية" بالمعنى التاريخي والوثائقي الدقيق للمصطلح، ف "أسبابه الواقعية" المحددة تماما لا بد من البحث عنها في عمله بالذات وفي إواليته. إن الارتباط التاريخي (العلائقي والوظيفي الذي يوجد فيه النموذج، الفصل VII) لا يستبعد الملاحظة، المثبتة غالبا بأن "عددا كبيرا من صفحات تاريخ الأفكار ليس لها ولن تكون لها أبدا مصادر بمعناها الحصري. ولقد تم الحديث عن "الاشتقاق السكوني" للكلمات وعن القيمة الدلالية المحددة والمعدودة والمحصاة للغة ما، فلماذا قد لا يكون هناك أيضا "تكون سكوني" لنماذج الأفكار الأدبية؟.

إن الكشف عن مكونات نموذج معين هو تعيينه وتحديدده وإعطاؤه شكلا معينا تبعا لجميع النماذج الأخرى ، ويتوافق منطلقه مع حصوله على شيء من "الوعي الذاتي" الذي يتجلى خلال التشكيلات النصية الأولى للفكرة الأدبية، وتعتبر هذه التشكيلات عن منطق وملاءمة يظهران "شكلا" معينا ويستلزمانه. من هنا تأتي أهمية اللحظة الاستهلالية (incipit) وهي فكرة مأخوذة ليس بالمعنى التاريخي التقليدي، وإنما من حيث هي دلالة قبلية لمعنى تنظيمي، إذ النسق كله متضمن (في حالته الكامنة والخفية) في تعريفاته وتضميناته الأولى التي ينبغى من خلالها استخلاصه وتنظيمه. ويتطابق التحديد المتسلسل زمنيا لحقل دلالي معين مع عرف استكشافي : أى أننا نرسم بهذه الطريقة حدود محيط نظري ، غير أن داخل هذه الحدود تتوافق المعاني الأولية لمصطلح أدبي مع التحيينات الأولى لكمون معين ومع المكونات المشكلة مسبقا للنموذج كله، وتحيل نقط الانطلاق دائما إلى مجموع النسق . من هنا تأتي الضرورة - التي لم تتم الإشارة إليها بما فيه الكفاية - لمأهارة المعاني الجوهرية لفكرة معينة، قبل كل شيء، وتحديددها في صفاتها الدلالي الشامل ، وهي معان تتضمن التطور المتوقع للنسق

وتتصدره ، وهذه المعانى "الأصلية" هى من الأهمية والدلالة بحيث يمكنها أن تظهر غالبا فى سياق متعارض كليا أو حتى معاكس معاكسة صريحة. وبهذا الشكل تبقى المكونات البنيوية لنموذج معين مستقلة تماما و "غير مبالية" بإقراراته النصية الأولى كذلك، ويمكن القول - وهذه ليست مفارقة إلا فى الظاهر - إن النموذج حصيلة لإنتاجيته الخاصة به، وتخلقه مكوناته الذاتية الخاصة، وبذلك يتوافق النموذج الظاهراتى (Phaenomenon) مع النموذج التكونى (genomenon) على عتبة "التاريخ" بحصر المعنى.

(ب) التعريف الذاتى:

يعادل المكون الذاتى للنموذج فى نفس الوقت تعريفه الذاتى، إن فكرة الألب أو الشعر أو الحديث أو أية فكرة أخرى "تتأمل" ظرفها التاريخى الخاص وتتحدد باعتبارها شكلا ونسقا طوال تاريخها، وذلك بواسطة التعريفات التى تعطى لها، وبهذه الطريقة تصل الفكرة الأدبية، بفضل كموناتها الخاصة، إلى حل شامل وإلى بنية صريحة لبنيتها الضمنية المكونة من تشكيلات جزئية ومقسمة ومستخلصة من عدة خطابات نظرية بواسطة قراءة شاملة ومتواقة للنموذج، كأنه "يفرز" تلقائيا مخططة الخاص طوال تغيراته وصعوباته وتناقضاته التى قد تدمج فى النسق العام. وتجرى هذه المقابلة وهذا الجدل داخل الانسجام الخاص للنموذج. يستنتج من ذلك، مرة أخرى، أن التعريف النظرى والتطور التاريخى للنموذج يتماهيان من البداية إلى النهاية.

إن هذه العملية - لنتذكر ذلك - تصبح ممكنة ، بفضل منطق النموذج الملازم من جهة، وبفضل وجود الشوايت من جهة أخرى، ويعمل هذا النمط ذاته - بشكل تجزيئى ومتقطع ، لكن ليس بشكل منقطع نهائيا - طوال الخطاب حول الألب والشعر

والحديث إلخ ، إذ هو وحده الذى يضمن استقرار النموذج واتصاله وتقدمه فى اتجاه محدد جيدا، كما "يفكر فى نفسه بنفسه" و"يكشف عن نفسه بواسطة" لا متغيرات" منطقية وتاريخية فى آن واحد، يمكن الكشف عنها بقدر ما يتشكل النموذج، أتتذ يتدخل نوع من تمشيط (cardage) النموذج وتقسيم وتأسيس لا يتوضحان ولا يتحددان إلا بهذه الطريقة.

إن تطور هذه السيرة من التحديد الذاتى (autodétermination) النظرى هى، إجمالا، كالتالى: لا تأخذ فكرة الحديث (أو أية فكرة أخرى) منذ البداية شكلا واضحا ومنسجما، بل تبدو قبل كل شىء على شكل مخطط غامض شيئا ما، وعلى شكل نسيج من الفرضيات والطرق الممكنة بحيث تكون مماهة الثوابت قادرة على الكشف والبنينة بفعالية متزايدة ، فلا يظهر الحديث، مثلا فى البداية إلا بشكل مشتم ومفرق وسريع ومتقطع ، لأن نموذجة فى هذه المرحلة لا يزال قابلا بأن يتفحص عدة فرضيات بعد العديد من المحاولات والكثير من الترددات ، ثم يرسم النموذج وتصبح حدوده محددة وواضحة بشكل متزايد ، وفى الأخير يتبلور التعريف ويظهر على شكل مبنية مبنية ومشبعة تكفى بذاتها وتتحدد وتبدأ فى الإشراف على بناء النموذج فى مجموعه. ولما يصل النموذج إلى هذا الطور فلن يسمح بأى تغيير وأى تعارض داخلى، بل يستقر ويتجمد" تاريخه وتأخذ ليونته شكلا نهائيا. فتصبح المكونات الذاتية (au-togenèse) مكونات متعاقبة (épigénèse) .

يبدو النموذج كأنه محدد بقانون - مستعار للتخطيط والتجريد المستمرين، فيصبح تخطيطيا ومبسطا أكثر فأكثر، ويختزل بذلك إلى سماته الأساسية ، ويتخلى عمدا عن عدة تفاصيل قد تأتى لمساعدته، وهذه التبسيطية مرتبطة بكل إعداد ، وفى نهاية المطاف ، بكل تعميم أدبى كما كانت مدام دي ستال (Mme de Staël) تقول: "لرسم السمات الرئيسية التى تميز أدبا معينا، من الضرورى حتما تنحية بعض التفاصيل"، إذن نتخلى - عمدا - عن جميع العناصر غير الأساسية وغير القابلة للإدماج، من هنا

يأتى مصدر قانون - مستعار جديد يشرف على مكونات النموذج: أى حركته التوحيدية والتقليصية، فحينما لا يستطيع الكشف سوى عن ثابتتين أو ثلاث فإنه قد ينزع إلى التمدد، لكنه حينما يكشف عن ثوابته كلها، وحينما يصبح النسق كاملا فإنه يتقلص فيشكل ما قد أسميناه "تركيبا تجريديا". إنه لا يبرز جميع عناصره المكونة ولا يجعلها تعمل إلا على هذا المستوى التجريدى.

ترافق هذه السيرورة تعريفات ذاتية (auto-définition) متتابعة ، فالكل يحدث كأن النموذج كان "يفرز" تعريفه الخاص الخفى والأولى فى البداية، فالمعلن والمنظر صراحة بعد ذلك . إن اجتياز هذه العتبة يعادل تغيرا حقيقيا فى النموذج وتأسيسه النظرى بحصر المعنى، فكل نموذج إذن مستويان: فى المستوى الأول يعمل تلقائيا وفق "منطقه" الخاص لكن دون أن يدرك ذلك. فإذا أخذنا مرة أخرى حالة الحديث، مثلا، فإن رفضه لـ "قواعد" و"عقائد" معينة هى نتيجة لنزعة كلاسيكية مضادة (anti calssicisme) تجريبية وبدائية ليس لها أية علاقة مع مفهوم الحديث وبالأحرى مع نسقه النوعى، أما على المستوى الثانى، بالمقابل، فإن الحديث يعرف أنه "حديث" وأن عليه أن يتصرف كما هو ، وكذلك يبدأ فى ردود الفعل وفى إنتاج حوافز وتعريفات وبرامج "حديثّة" صراحة ، فـ"نشأة" نموذج فكرة الحديث إذن تتوافق مع التنسيق الفعلى الأول المتبوع بالإسناد الأول الواضح لكلمة "الحديث" إلى نص أو فكرة أو شخصية إلخ : ".. حديث لسبب آخر"، "هذا نص حديث". والتعريف الأول للحديث، المتبوع بنظريات حديثة متزايدة الوضوح والانسجام والإصرار يدل على أن عتبة "التعريف الذاتى" قد تم بالفعل تجاوزها ، وانطلاقا من هذه اللحظة يعلن النموذج عن نفسه ويتبرمج عن بصيرة كما هو.

إن ظهور هذا الوعى بالذات يبدأ، بدوره فى التطور، وبمجرد تكون النموذج وانطلاقه يأخذ مجراه بعناد وبشكل وإيقاع تزداد سرعتهما، وذلك حتى النهاية . إذ يتبنى مواقف أسرع وحاسمة وعنيفة ، بل وعدوانية ومتناسبة طردا مع مستوى "وعيه

بالذات" ، لكن لن نستسلم لخداع المظاهر: فعامل "سلبية" (négativité) الحديث ، مثلا ، جذرى فى القرن ١٦ مثلما فى القرن ١٩ أو القرن ٢٠ ، على الرغم من الاختلافات العميقة بين السياقات التاريخية . إن الثورة ورفض القواعد و"الطليعة" لها - دائما وفى أى مكان - ردود فعل نظرية متساوية نوعيا . وفى الأخير يثبت النموذج على "عقيدة" ما ويكتسى شكلا نظريا صارما ويعود إلى نمطه الأصلي الخاص . وانطلاقا من لحظة معينة لايفتأ أى نموذج يكرر نفسه بواسطة صيغ ثابتة ، وبهذه الطريقة فإن حلقة التعريف الذاتى قد اكتملت ، وذلك من خلال مسودة وتوضيح وتخطيط ووعى بالذات وبرمجة وتجذير وتمذهب واندماج فى نمط أصلى ، وينبغى الإشارة إلى أن مثل هذه "النماذج" لم تُهَيَأْ لأية فكرة من الأفكار الأدبية الجوهرية تقريبا ، غير أننا نعتزم تقديم مثل هذا التحليل فى دراسة قيد التحضير عن "الحديث" و"نموذج".

(ج) الاستقرار (La fixation)

أما أكبر براعة هرمنوطيقية فهى كالتالى: فى لحظة محددة يتوافق "الوعى بالذات" للنموذج تماما مع وعيه الذاتى النقدى الذى يقويه وعيه المسبق (préconscience) الخفى. وهذا ، فضلا عن ذلك هو بيت القصيد والمنطلق الحقيقى لكل حل لـ "النمذجة" ومنهجها: أى أن "التعريف الذاتى" للنموذج يدركه ويكشف عنه ويضطلع به وعى الناقد الذى يسقط "رؤيته" الخاصة للفكرة الأدبية على المواد كلها التى تعرض لملاحظته. إننا بذلك إزاء انتقال متبادل للدوافع (النظرية) والمخططات (الموجودة مسبقا والواعية) غايتها التأسيس الواقعى والعملى للنموذج ، فناقدا الأفكار الأدبية يفحص النصوص ويستشف من خلالها وجود نموذج خفى (قد اكتسب من قبل وعيا بالذات على مدى سلسلة من التعريفات الجزئية) فيتمثله و"يبنيه" حسب وجهات نظره ، ويبدأ فى إعادة تعريفه وتنظيره بشكل يزداد وضوحا ودقة وفعالية ، وهذه هى اللحظة الإبداعية أساسا للنموذج الذى يعيد فى اتجاه معاكس كل المسار الذى اجتازه سابقا ، وهو

يعطيه هذه المرة انسجاما بنيويا حقيقيا . هذا يدل على أن النموذج لا ينشأ إلا في وعى من هو قادر على إدراكه وتعريفه وتوضيح وجوده النسقى بإقرار وتوظيف من هذا النوع.

إن هذه العملية حصيلة لمقابلة هرمنوطيقية حقيقية: أى أن معارف الناقد الأولية المبينة تقريبا، تنضم إلى التوثيق اللاحق الذى "يبرمجه" بصورة أفضل التحليل الذى يندمج فيه ، إذ يتوفر الناقد على فكرة مملوسة مجسدة مسبقا عن الحديث الذى سيثير بدوره سيرورة إعادة بنيته و"نمذجته" ، فالحركة الداخلية تقتضى ثلاث مراحل:

١ - الوجود الأولى لمفهوم مسبق (تقريبى) للحديث.

٢ - العثور أو اكتشاف كلمة الحديث التى تقرر مخطط الناقد الذى مازال مضطربا وغامضا.

٣ - ظهور "نسق" بكامله واستقراره "داخل" تلك الكلمة التى هى فى نفس الوقت عرف النموذج الأسمى ودعامته ؛ إذ عند اكتشافنا للكلمة نقبلها ونضطلع بها، ثم نقوم بإعادة تعريفها جذريا وفق النسق الجديد الذى قد بدأ نشاطه، وهذا يمكن أن يحدث بعد ظهور كلمة الحديث بمدة طويلة ، لأن وسم الفكرة الأدبية الشفهى كيفما كان، يمكن أن تتم نمذجته مبدئيا ، فى أية مرحلة من مراحله التاريخية، ومن البديهي أن "نمذجات" أخرى ممكنة كذلك وفق "قانون" المقابلة الخصبة ذاته.

(د) التركيب المتواصل.

ينتج المسار الهرمنوطيقى للنموذج بواسطة عملية تجميع اللحظات المكونة له، تركيبا متواسلا، ويعتبر فى نفس الآن حصيلة لذلك التركيب الذى يتقدم دائما - وهذه هى سمته الأساسية - فى اتجاه تطوره النوعى . إنها فكرة متحركة ونمذجتها تلتحم بـ "قانونها" التاريخى الخاص الذى بدوره يعادل "منطق" الفكرة الأدبية التاريخى. ولا

نستطيع فهم تقنية النمذجة الهرمنوطيقية دون الأخذ بعين الاعتبار كون حركة تاريخية مزدوجة قد حدثت فى الواقع: وهى أن تطور النموذج - الذى يعتبر حصيلة للتاريخ - يساير مجرى التاريخ على قدم المساواة، وينتج عن ذلك تركيب تاريخى مزدوج (متواقت) تركيب الفكرة الأدبية التى "تتكون" عبر تعاقب النصوص التى تعبر عنها، وتركيب الفكرة التى "تتكرر" بواسطة البناء المتواصل للنموذج الذى يؤسسها.

إن العلاقات المعقدة التى قد تم ربطها بين النموذج والتاريخ (فصل VII) تجد إذن امتدادها وإنجازها المنهجي فى وصف من نوع بنيوى - تاريخى، إذ إن تاريخ تشكيل فكرة الأدب والشعر والحديث يتطابق بهذا الشكل مع تاريخ فكرة الأدب والشعر والحديث إلخ، ويتماهاى بناء نماذج الأفكار الخاصة مع تطبيق الكشف عن تلك النماذج ووصفها، كما يتوافق شرح عملها مع تاريخ تشكيلها، فبمثل هذا المنظور التزامنى يسمح تحليل فكرة أدبية معينة بإبراز جميع سماتها الأساسية أثناء مسارها كله، وتكفى إعادة تشكيل تاريخ فكرة ما بطريقة مرضية للحصول فى نفس الوقت على تحليل نظرى جيد لتلك الفكرة، وبذلك يحدد مسار الفكرة الأدبية التاريخى حقل كليتها. إذن يمكننا أن نبقي "وصفيين" تماما - كما تقتضى ذلك تقنية النمذجة على كل حال - وأن نندمج فى نفس الوقت فى التاريخ حيث تحصل الثوابت والعناصر اللامتغيرة الأخرى على دلالات كل سياق تاريخى، أما المخطط الشكلى - الذى يقود العملية كلها - فقد لا يتم إهماله بسبب ذلك.

وبهذه الطريقة يندمج النموذج فى كلية تسهم فى استمرارية معينة بواسطة قدرتها على تركيب - بشكل متواصل ومتناوب - اللحظات الماضية والحاضرة والمستقبلية وجمعها، فتاريخ الفكرة الأدبية يبني النموذج، والنموذج بدوره يبني الفكرة الأدبية وتاريخها الملموس فى نفس الوقت، انطلاقاً من الأفق الحالى للنمذجة ولحظتها الحاضرة المحددة تحديداً دقيقاً. إذن يعكس كل نموذج وضعية تاريخية خاصة ومحددة و "غير قابلة للتكرار"، لأن واضح نموذج ما ينطلق دائماً من مستوى تجربته

الشخصية (ولا يمكنه ، على كل حال، أن يتصرف بشكل آخر) المحددة والمشروطة تاريخيا والمندمجة في جو عصره ، ويعتبر التركيب المنجز بهذه الطريقة تركيبا فريدا (Sui generis) وفوريا (Hic et nunc) إنه يتجذر في التكوين الفكري كله لناقد الأفكار الأدبية وكذلك في مقتضيات العصر الأيديولوجية والنظرية ، وفي التأثيرات الروحية التي تجتازه . ومن ثم فإن تكويننا روحيا بأكمله وتفرعاً للقيم الفكرية بأكمله ليطلعنا هذا البناء بطابعهما الخاص.

يشرع تاريخ الفكرة الأدبية إذن في إعادة تنظيمه وإعادة تعريفه انطلاقاً من مخطط موجه راهن (وهي المرحلة الأخيرة من الإعداد الهرمنوطيقى الذي ينتهي ببناء نموذج ما) وهذا ليس ممكناً إلا بقراءة متواقة للتاريخ المأخوذ في كليته ، وكذلك في كل مرحلة من مراحله التي توجد - كلها - في نفس النظام المثالي والمتواقت (فصل VIII, 8) .

لقد تمت من قبل ملاحظة هذه السيرة بخصيص العلاقة بين التقليد الأدبي والإبداعات الجديدة التي تغير النظام السابق للتركيب في مجموعه، لكن لم تتم بعد ملاحظة أن نموذج الفكرة الأدبية يوجد هو أيضاً في وضعية مماثلة . إنه قد لا يتشكل إلا حسب الظروف التالية: التاريخ ينتج النموذج ، والنموذج بدوره يحين ويعيد بنية تاريخ الفكرة كله الذي تم اسكتشافه ووصفه دفعة واحدة ، إنها ظاهرة تقليص وتشكيل دينامية وسكونية في آن واحد.

إن هذه الاستعادة التركيبية للتاريخ (التي تتصرف بحيث يتظاهر التاريخ بزواله الخاص) تخضع دائماً لعاملين متواقتين ومتقاربين:

١ - كلية المكتسبات الجديدة المدمجة حتما وباستمرار في مرحلة التركيب الأخيرة.

٢ - شكل (pattern) النموذج الذى يستعمله الناقد شكل يعتبر هو نفسه حصيلة هذه السيرورة التاريخية : مكونات ذاتية وتعريف ذاتى واستقرار .

إن المكتسبات الجديدة تغنى المادة الخاضعة للنمذجة وتؤكددها وتعديلها . فى حين أن النموذج - الذى يخرج غنيا وموسعا من هذه العملية - يعدل بدوره الزاوية التى تتم من خلالها قراءته الخاصة، على ضوء جميع تطوراته وجميع مكتسباته الجديدة، وهكذا ترد كل فكرة إلى تاريخها الذى يعدل تشكله تعريفها الأخير. ويسهم كل نقد للأفكار الأدبية فى تقليد يكرره وهو يندمج فيه ويضيف إليه من إسهامه الخاص، فتُبعث حيوية جديدة فى جميع العناصر المدمجة ، بذلك سيكون كل نموذج جديدا (مكونا على المستوى واللحظة الحاليين) وفى نفس الوقت قديما (مكونا من أجزاء تاريخية "قديمة" حسب الدورة الهرمنوطيقية حاضر - ماضى - حاضر (فصل VIII، 6) إذن يمكن التأكيد أن فكرة الحديث مثلا، لا تفتأ "تحدث" (Modérniser) "كتابتها" الخاصة و"خطابها" السابق الخاص المأخوذ فى كليته.

وبسهولة يُفهم لِمَ لا يكون هذا التركيب إلا "مفتوحا" بالتحديد: أى تركيب بعدى (a posteriori) يحصل أثناء الطريق بواسطة نمذجة متواصلة، ونوع من الارتكاس المتسلسل الذى يقوم باكتشافات وإدماجات متتالية، وبانسجام النموذج وبقدرته على الامتصاص فإنه لا يتعدل فحسب فى أعقاب كل مكتسب، بل يحصل كذلك على قدرة إدماجية جديدة طوال مسار لا ينتهى أبدا، وبذلك فإن الفكرة الأدبية - التى تمر من التركيب وتفتنى بالتحليل وتعود ثانية إلى تركيب جديد وعال (فصل VIII، 7) تصبح مختلفة كل الاختلاف : أى أكثر وضوحا ورسوخا وتفتحا على جميع الأفكار المشتقة أو التابعة أو الملحقه ، ويؤثر موقف الفكرة الأدبية "فى هذه المرحلة" على السلسلة كلها التى تصبح بطبيعة الحال أكثر مرونة وتشعبا ومعدلة ومحولة إلى وجهة نظر نوعية بواسطة إعادة - التركيب هذه (re - synthèse) . هكذا يصبح كل نموذج ، مبنى بناء

متينا، جاهزا ومتقبلا لتعريفات جديدة قابلة للتشكيل وتتجاوز التعريفات الأولية وتصبح بدورها "مستقبلية" بالنسبة إلى حاضر مصيره قد يتم تجاوزه يوما.

وهذا يعنى أن نموذج فكرة الحديث أو أى نموذج آخر (نموذج نمطى ، مثال، شكل لوضعية هرمنوطيقية) ينبغى دائما إعادة إصلاحه ، تاركا المجال مفتوحا أمام جميع الكمالات الضرورية ، وتتماثل هذه الوضعية تماثلا دقيقا مع تعدد معانى الرمز - دال يبحث عن دلالاته - ومع الإغناء الهرمونوطيقى لتلك الدلالات وضمنها تواتر ثوابته الدائرى، لأن النموذج لا يتقدم سوى فى اتجاه واحد (على الرغم من أنه فى الحقيقة يرسم نوعا من "الرقص الثلاثى الدائرى" Valse en rond) ، وهذه دائرية، حقا ثلاثية: دائرية محتوى الفكرة الذى يحصل باستمرار على تشكيلات وتعريفات جديدة، ثم دائرية التعليقات التى تولدها تلك الفكرة، وأخيرا دائرية التفسير الهرمونوطيقى الذى ينطلق من إعادة التشكيل الجديدة تلك . إنها قراءة متجددة دوريا وفق بعض المعالم التى تتتابع بالتناوب ، وقد يمكن القول كذلك بإعادة تعبير تعريف ملارميه (Mallarmé) لـ "الكتاب"، إن نمونجا ما لا يبدأ ولا ينتهى بل يتظاهر بذلك على أكثر تقدير". إن تعريفه... "غير منته" و"متناه" بالتحديد.

إنه لا يكون: بل يصير ، لنقل، حتى نعيد تعبير شيلر (Schiller) : Immer Wird nie ist [لا يكون أبدا، بل دائما يصير] ، فكل نموذج للفكرة الأدبية يتكون الآن دائما فى كل لحظة من إعداده.

ويتطابق التركيب المتواصل، إجمالا، مع الإصلاح المتواصل للنموذج الهرمونوطيقى الكامل والملائم أكثر فأكثر والموافق بصورة أفضل لموضوعه، أى الفكرة الأدبية المحددة فى كلية مظاهرها الأساسية ، وإذا كانت قراءة شاعر ما تعدل ، إلى حد ما ، تصور الناقد عن الشعر ، فمما لا شك فيه أن نموذج فكرة الشعر يطرأ عليه، هو أيضا، نفس التعديل . ويمكن إصلاح النموذج فى إمكانية ضم - بإظهار قابلية التأثير بالفوارق وإظهار المرونة بالاستفادة من التطورات التحليلية - المظاهر الجديدة لفكرة الشعر الخاضعة للتأويل والنمذجة الهرمونوطيقية بطريقة أكثر ملاءمة دائما، "فالموت التاريخى"

للفكرة هو وحده قد يضع حدا لهذه السيرورة لعدم توفر التعريفات والتفسيرات النظرية الجديدة إلخ ، وشأن ذلك شأن كل بنية "مفتوحة" بحيث الاختفاء التاريخي وحده يمكنه "إنهاؤها" .

٤ - الاستعادة الانتقائية

إن المنهج الذى يجعل البناء الهرمنوطيقى ممكنا تقنيةً نوعيةً تكمن فى استعادة انتقائية ، وهى فكرة قد سبق أن عالجناها أعلاه سطحيا (فصل VIII ، 6، ج) ويتعلق الأمر بتجديد جذرى وأكثر أيضا محفوف بالخطر وجرىء ، وهو تجديد ينبغى تعريفه تعريفاً واضحاً لتلافى قدر الإمكان كل سوء تفاهم ، إذ فى المرحلة التى نوجد فيها يهمل المنهج والإبداع الهرمنوطيقيين بون تردد، سلسلة كاملة من ربود الفعل "النقدية" و "التاريخية" التقليدية ، لذلك من الضرورى القضاء على جميع المقاومات التى تبرز وتجاوزها .

وبفضل هذا المنهج قد يتحقق النموذج الخفى، وفى حالة التكون، حسب مخططة الموجه ويستحيل إلى واقعية "موضوعية" ويدمج فى تشكيلة نسقية موصوفة ومدرسة فى وبالنصوص، وتحدد مثل هذه المقاربة سلسلة من العمليات (تصفية النصوص واستعادتها وانتقائها وتقطيعها وتمثلها واستبعادها) على أثرها يكون "النموذج" ليس مبنيا نظريا فحسب، بل كذلك تم فحصه عمليا، أى مستندا على توثيق مناسب ، ويقتضى البناء الدائم للنموذج استعادة دائمة لـ "مادته" وتحيينا مستمرا للعناصر المكونة له، وملاحظة دقيقة لعمله وشروطه العملية التى تعود إلى شرطين أساسيين:

١- أن السيرورة الهرمنوطيقية للاستعادة والإدماج تستبعد كل عامل اعتباطي أو تلقائي أو اختياري بحيث قد لا يكون هناك سوى معيار واحد للاستعادة، صارم ولا يلين: أى معيار يفرضه منطق كل نسق وكل نموذج، وهذا المعيار يمكنه أن يشمل أى

كمية من الأخبار وأن ينظمها شريطة مراعاة المادة البنيوية التي تقود تلك العملية، فالعناصر المتنافرة والنابهة والشاذة تعتبر لاغية بالتحديد، لأن النموذج لا "يستحق" سوى النصوص التي تؤكد والتى بإمكانها أن تساعد على بنائه وأن تضمن له تماسكا جوهريا.

(ب) إن "الاستحقاق" يتم عبر مصفاة النموذج أو مخططه المقيد، وهذه "التصفية" تتطلب مع تقسيم إراثي (Topographique) وموضعي (Topologique). فالنموذج "يقطع" جزءا صغيرا جدا في لا تناء مطلق ليحصل منه موضوع الفحص الذى يهمه وحده، وينتج عن ذلك نسق كامل من التلاؤم وعدم التلاؤم، وتنظيم مجزأ تجزيئيا واضحا داخل مجموع منسق تنسيقا دقيقا، لأن كل نسق يقتضى فى نهاية المطاف، "توقفا" مزدوجا: بواسطة تعيين واضح لهذا النموذج من جميع أنساق النماذج الأخرى وبواسطة الإشباع الذى يتضمنه، والفرضية الأساسية هى فرضية النموذج المشتت وفى حالته البدئية والمبثوث فى النصوص التى قد تبرزه، من هنا قد تتم استعادته ليتمكن بدوره من القيام بجميع الاستعدادات التى يتطلبها بناؤه الخاص لانسجام معين (فصل 3,7) باعتباره تعريفا كاملا للنسق.

ينشأ عن ذلك اختزال انتقائي تميزه بعض المظاهر الأساسية. إننا نقر، عموما، بأن كل نمذجة تقتضى، بتقنياتها بالذات، وجهة نظر مقيدة، و"حكما" هو وحده القادر على الكشف عن سمات النموذج "الأساسية"، ويعمل هذا الأخير "كعدسة مكبرة: تزيد فى حجم بعض الأشياء وتهمل أو تحجب أخرى". فالمؤرخ الحقيقى لا يتصرف خلاف ذلك، لأن منطلقه - كما كان يلاحظ هيغل من قبل - هو تمثل يعين "اختيار الأحداث التى ينبغى سردها وطريقة معينة لفهمها ووجهات النظر التى تعرضها". وليس معيار الانتقاء والحالة هذه، سوى مخطط النموذج، وهذا يقتضى الضرورة المنهجية للتخلّى عن جميع المقاطع المتمردة على التناسق، وعن جميع العناصر الإضافية وجميع الأجزاء الزائدة أو ضرورة إلغائها دون قيد أو شرط، وكل تجميع يفرض تمييزا وانتقاء، وهذا يحدث رد فعل ذا طابع بنيوى ضد كل ما هو عديم الشكل (amorphe) وتجزئى

هامشي وشارد، ناقص وشاذ.

فضلا عن ذلك يعدل النموذج وضع العناصر المعينة كله. وكان تعريف "النمط المثالي" قد أخذ بعين الاعتبار هذه الظاهرة: "في كل حالة يصبح قسم فقط من الحقيقة الوحيدة ذا أهمية ودلالة في نظرنا ، لأن هذا القسم وحده هو في علاقة مع الأفكار... التي نتناول بها الحقيقة الملموسة". ويفسخ الانتقاء باعتباره فعلا دالا المجال لمأهاة معينة واستكشاف معين، وبذلك نعلم أن فكرة مكتشفة هي، بالتحديد، فكرة مستعادة، لذلك فإن الليونة و"الانفتاح" اللذين يظهرهما الانتقاء يصبحان كبيرين ، ويمكن للنموذج الهرمنوطيقي أن يستعيد عمليا أي نص قابلا للتمثل يخضع لنظامه الانتقائي، فعلى كل نص أمام شكل النموذج أن يخضع أو يستسلم ليبقى مجهولا تماما، وبهذه الطريقة يمكن استعادة النصوص التجزئية جدا أو غير المتوقعة تماما أو المختلفة جدا أو الغامضة تماما. غير أن إعادة تشكيل النموذج تفرض بالضبط مثل هذا التجميع بحيث إن كل استشهاد أو كل نص يظهر تماما حين وحيث ينبغي له أن يظهر وبشكل متوقع توقعنا دقيقا في إطار المخطط الأساسي، كأن فكرة أدبية ما، مقسمة إلى أجزائها، لم تكن تنتظر سوى لحظة تحقق نموذجها الخاص ولحظة بروزها علنا، مظفرة. وهذه ظاهرة مماثلة لموقف الناقد الذي لا يجد في أعمال النقاد الآخرين سوى أفكاره الخاصة (لنشر في هذا المعنى، إلى اعتراف لسانت بوف (Sainte - Boeue) الذي يستشهد، هو أيضا، بنقاد يشاركونه نفس الرأي)، وكذلك موقف الفيلسوف الذي لا يجد لدى الفلاسفة الآخرين سوى أفكار تؤكد نسقه الخاص وتطوره، وبالتالي أفكاره الخاصة إلخ.

ينتج عن ذلك تصور مرن ومتحرر جدا عن وجود رواد الفكرة الأدبية وبورهم ووجود سوابقها النظرية . فهرمنوطيقي النموذج لا يعترف فقط بأية "شجرة للنسب" (arbre généalogique) ، والحق أن كل نسق نظري أو جمالي أو نقدي يعمل دائما بنفس الطريقة. إذ ما معنى النظرية القروسطية حول فيرجيل (Virgile) "الفيلسوف والرسول" إن لم تكن تعبيراً عن مثل هذه الاستعادة بمنظور

مسيحي ؟ وهذا الأسلوب قد يعتبر كتحديث متواصل وتمدد استعادي لمضمون دلالي في منظور الفكرة الأدبية وانطلاقا من مستواها الراهن ، لذلك لا يتم دائما، كما ينبغي، فهم تأكيدات مثل هذه، منتشرة جدا مع ذلك: إن تأملات ديدرو (Diderot) هي "أساس التأملات الرومانسية والرمزية والسريالية للعصور اللاحقة"، والباروك والتصنع مندمجان أكثر بمظاهرها في المفهوم الراهن للفن الحديث والطلاقة، و"النقد الجديد" الفرنسي لا يفتأ يطور بعض المواقف التي كان قد حددها من قبل كل ملارميه باشلار (Bachelard) تحديدا واضحا جدا إلخ . وفي الحقيقة إن كل كشف عن السابقة (néo) (= الرومانسية الجديدة، الإنسانية الجديدة إلخ) واستكشافها يعادلان استعادة - تحديثية. وقد يتم تحيين سلسلة من الدلالات الخفية لاحقا بواسطة تشكيل جديد لنسق الإحالات.

لقد فرضت مثل هذه الملاحظات نفسها عن التأمل النظري منذ القديم دون أن تشكل تداعيات مجازفة إطلاقا، وهكذا قد أمكن الكشف لدى أرسطو عن تصور للبنية الداخلية لحقيقة متضمنة في فكر السابقين، ونلاحظ في الغالب نفس النزوع في تاريخ الأفكار الحديث، وتنطلق الهرمنوطيقا الحديثة من نفس المبدأ : أي أن كل تقييم جديد لصورة نمطية أصلية يطوِّق جميع خاصيات النمط الأصلي القديمة و"يتمصها"، فالرمزية المسيحية للصليب تمتص القيم القبل مسيحية لشجرة العالم (Arbre du Monde) . فدور الاستعادة الهرمنوطيقي واضح ، إنها تقوم مقام وسيط بين الماضي والحاضر، وبين الحالية والتقليد، وتتطابق هذه العملية تطابقا كاملا مع دورة ماضى - حاضر (7,VIII)، إن نظرية النموذج الهرمنوطيقي كلها المعروضة في هذا الكتاب ، أي نظرية نقد الأفكار الأدبية بالذات في مجموعها، لم يتم تصورها وإعدادها خلافا لذلك . من هنا يأتي الاهتمام الدائم - الذي لا يجد تعليله كله إلا الآن - باستعادة السابقين والرواد في كل فصل ، وبنفس الحس كان موليير (Molière) ، في حقيقة الأمر، يقول: "إنني آخذ منفعتي حيث أجدها". وكان بورخيس (Borges) يؤكد: "أن كاتباً كبيراً يخلق دائما رواه". إن نموذج الأفكار الأدبية يتصرف بنفس الطريقة.

يشكل نسق ثوابت كل فكرة أدبية (فصل III، 3) خطوط قوة لمختلف مقولات الرواد وتجميعها، لأن وجود العناصر اللامتغيرة وحده يجعل مماهة فكرة أدبية واستعادتها وقراءتها المتواقتة ممكنة. ويحدث الاندماج فى نموذج ما، ليس لأن عنصرا من العناصر يمكن أن يدخل فى أى نموذج، بل لأن نمطا معيناً من التطابقات والتماثلات لا يمكن أن يدمج سوى فى نموذج معين. إن كل مقولة نظرية أدبية لا تتكون إلا باستعادة بعض الثيمات والمفاهيم والمواضع (Topoi) التى تتكرر بإلحاح وبصورة ملازمة فى جميع النصوص، مبرزة بذلك استقرارا ولا تغيرا معينين، وحتى لو أن "النهضة الشرلمانية" (renaissance Carolingienne) ليست سوى ميث تاريخي، فكوننا نرى ظهور نهضات مختلفة دوريا يبين أن هذا المفهوم قد تكون بل تحدد فى عدد معين من الثوابت، وفى شكل أو "قالب" تصبح بفضل مثل هذه الاستعادات ليست ممكنة فحسب، وإنما مشروعة تماما كذلك. إن حالة الرومانسية التى نعثر عليها ثانية كذلك فى ما قبل الكلاسيكية، مثل حالة أية مقولة أدبية أخرى، تكون مماثلة. وتبرهن العودة المستمرة واللازمة إلى فكرة الحديث أنها تتجذر حيثما يكون نسقها من الثوابت، كما هو محدد حاليا، قادرا على إبراز الصلات والتماثلات والتشابهات والتماهيات البنيوية، وكل "إحياء" لمفاهيم قديمة متضمنة فى نظريات قديمة يتعلق بالضبط بهذا النوع من الاستعادة الهرمنوطيقية. إن الطريقة التى تم بها وضع دراسة مثل النسق الحديث للفنون (The Modern System of the arts) : دراسة فى تاريخ علم الجمال A study in the History of Aesthetics لبول أوسكار كريستلر (P.O. Kristeller) التى تستعيد جميع العناصر الممكنة منذ القدم، انطلاقا من "نسق" جمالي "حديث" للقرن ١٨، تعتبر موحية فى هذا الصدد، وقد تم - دائما بنفس الطريقة - إثبات أن نظرية الأجناس الأدبية الجوهرية الثلاثة قد تكونت قبل الحد المتسلسل زمنيا الذى يخصصه لها التاريخ الأدبي التقليدي.

إن النهج الأكثر "عرضة للخطر" فى تقنية الاستعادة، المميّزة للقراءة المتواقتة، يبقى التقويض الهرمنوطيقى للسياقات كى يستخلص - بون مركب نقص ويعدم

اكتراث تام بالتسلسل الزمني والجغرافية الأدبيين - جميع النصوص والشواهد والتعريفات التي تكون فكرة أدبية ما "مبثوثة" في عدة أداب وطوال عدة أحقاب تاريخية، وبهذه الطريقة، يمكن للنموذج أن يكشف عن النصوص الأكثر دلالة ووضوحا ودقة، والقادرة على تأكيده مهما كان مصدرها أو تاريخها، ويتربط بمبدأ التمييز الحاد (الذي يستبعد جميع العناصر الفوضوية وغير القابلة للإدماج والمتصلبة اتجاه جهود التركيب المتضافرة) نزوع ، ليس أقل جذرية، إلى الدمج "المسرف" وإلى الاستعادة والاندماج السياقي - وسنكون بالأحرى مبالغين إلى القول "بدون تردد" إنه يسمح لنفسه بأن يفسخ السياقات الغريبة ويفككها ويفتت جميع الأنساق الموجودة ليستخلص فقط جزءا يوافقه وشاهدا واحدا يهمله وفكرة واحدة قادرة على تدعيم بنائه المؤسس على أنقاض أبنية أخرى، ولا تكون تقنية إدماج الشواهد ممكنة إلا بتعميم هذا المنهج المنتمى مع ذلك إلى نهج النقد الأدبي الشائع. ولإعطاء مثال روماني عن ذلك ، لنشر إلى أن أحد عروض ج . كالينسكو حول "موت الفن" بواسطة "اكتشاف الجمالية" قد استمد حرفيا من بول فاليري وأدمج عن وعى في استدلال آخر.

وعلى كل حال ، لماذا قد يحق للنقد الأدبي أن يستخلص شاهدا أو شاهدين من سياق معين لتدعيم استدلال ما، ولا يمكن لنقد الأفكار الأدبية أن يقوم بذلك ؟ إذ ما هو دور النقد إن لم يكن استعادة أجزاء "حية" ضمن نسيج "ميت" ، وهو يقوم بتقسيم وتحسين تلك الأجزاء التي يدمجها في مخطط آخر؟ إن الفكرة، منفصلة عن سياقها الأصلي، تفقد معناها الجوهرى، غير أن إعادة إدماجها تتيح لها بأن تحصل على معنى آخر على الأقل مشروع ومقبول أيضا. لماذا يتم منح امتياز هذه "الذاتية" للناقد الأدبي، ولا يعترف به لناقد الأفكار الأدبية ؟ ولماذا يسمح للناقد (الأدبي) بأن يقوم بكل أنواع "القراءات" والتأويلات وبكل "محاولاته" ويمنع ناقد (الأفكار الأدبية) من تعريف الأفكار الأدبية - حسب الشروط المذكورة أعلاه - كما يتصور ذلك بانتقائه ونمذجاته وبناءاته ؟ لماذا قد لا يحق لهذا الناقد أن يختار مواضيعه وأن يعيد تجميع الأفكار في أنساق ترابطية مختلفة وأن يقبلها أو يرفضها تبعا لمعياره الخاص ؟ إن الإجراء النقدي هو هو أينما كان ولا يحظى أبدا بنظام تفضيلي معين.

يتجاوز النموذج ، المدرك والمبنى بهذه الطريقة، كل "إقليمية" نظرية أو أدبية، فإن استطاع جزء أو عنصر من مخططه أو ثابتة أو موضع (Topos) أن يجد توضيحاً في أدب معين بينما قد تتم مطابقة عنصر آخر وتجزئته بصورة أفضل في أدب آخر ، فإن الاستعادة الهرمنوطيقية تعمل هي أيضاً، في كلتا الحالتين بواسطة المزج والتركيب.

وبذلك يتم على الخصوص نبذ كل "تخصيص" ضيق وكل تعصب إقليمي أو متسلسل زمنياً (مثل الحديث الذي قد لا يعود عهده سوى إلى القرن ١٩ ، بل إلى العقود الأخيرة منه أو قد يمتزج بآخر موضحة من الموسم الأدبي الأخير) . إلا أن الاستعادة ، وهي تستبعد كل تعسف لن تحتفظ إلا بالأجزاء التي تتيح مثل هذا التركيب الاختزالي وفق "قاعدة" النموذج الدقيقة، ولن يجمع نموذج فكرة الحديث مثلاً ، إلا التشكيلات النظرية للهدأة (فكرة التجديد والحرية ونفى "القديم" وقلب التراتبية التقليدية إلخ). إن مجرد مذهبين أدبيين أو عدة مذاهب تتوافق في بعض أفكارها ، لا يعنى أنها تتماهى تماماً بسبب ذلك، لكن الأفكار المشتركة التي تروج في عدة أنساق وتشارك في عدة سياقات ، فيمكنها أن تتجمع وتختزل في نفس نقطة الالتقاء. إننا إذن نستخلص من نص لاغ وقديم جميع الأجزاء القابلة للاستمرار ، شرط إدماجها في سياق وظيفي جديد ذي فعالية هرمنوطيقية حقيقية.

إذن من الطبيعي تماماً - بل من المتوقع - أن هذه "النظرية" المتناقضة ظاهرياً تكون بدورها موضوع استعادة مماثلة. وقد فرض هذا المنهج نفسه ، بحكم البداهة، منذ مرحلة التعريفات "التزامنية" الأولى للأدب: "إن مفهوم النسق التزامنى الأدبي لا يتوافق مع مفهوم الحقبة الساذج ، إذ إنه قد تشكل ليس فقط من الأعمال الفنية المتقاربة في الزمان، بل كذلك من أعمال اجتذبت إلى النسق ومنتمية إلى آداب أجنبية أو عصور سابقة"، فكل قراءة نقدية متواقفة قد لا تعمل سوى بهذه الطريقة: عمل أدبي من القرن ١٨ تتم قراءته وإعادة اعتباره من خلال بنية رواية حالية ("الشبكة") la grille لجان روسية (J. Rousset)، وهوميروس في قراءة جديد من خلال "الروايات الجديدة" لبودرى (Baudry) وسوليرز (Sollers)، وعناصر بلاغية غامضة تمت إعادة الكشف

عنها رغم أن مصطلح "البلاغة" يكون أحيانا متجاوزا إلخ. وقد تمت كتابة العالم الخيالي لدى ملارميه كله لجان بيير ريشارد (J.P. Richard) وفق هذا المنهج ، كل أشعار ملارميه قد تم فصلها عن سياقها الأصلي وتقويض بنيتها الشكلية أينما كانت ، وإلغاء وضوح القصائد بغية إعادة تشكيل بنية العالم الشعري المالارمى الداخلية تشكيلا نسقيا . أما الذين أعاروا بعض اهتمامهم إلى استدلالنا والتوثيق المرتبط به فقد تمكنوا من ملاحظة أننا تصرفنا - فى دائرة الأفكار والثوابت والنماذج الأدبية - تماما بنفس الطريقة: فقد "فككنا" جميع العناصر اللازمة لاستدلالنا ، التى كانت سهلة المنال أينما كانت ، وأعدنا تقييمها ، وقد اقترحنا فى كل فصل ، انطلاقا من مجموعة عناصر مستعادة ، حلنا الخاص وبنيتنا النظرية الخاصة ، وليس التوثيق كله لنظرية النقد الأدبى الذى قد استعملناه فى هذا المؤلف ، سوى توضيح لتقنية "الاستلحاق" (repêchage) المستند إلى هذه المبادئ.

٥ - الشاهد - النمط

إن منهج التقطيع لا يمكن إجراؤه إلا بانتقاء نصوص لها قيمة نموذجية وبشواهد - أنماط، الشيء الذى يمنح النصوص المستعادة وضعاً هرمونوطيقيا خاصا ، فيصبح النص نقطة التقاء تقاربين متبادلين: يجد نموذج الفكرة الأدبية نفسه مؤكدا بالنصوص ، والنصوص يؤكدونها النموذج فى نفس الترابط الخفى والموضّع (Objectivé) فى النصوص. ومع ذلك ، فهذا هو، كما قد تمت الإشارة إلى ذلك من قبل "عامل البنية" الذى يؤثر تواقنيا وبالتناوب ، على الصعيد الشكلى وعلى الصعيد المادى ، وعملية تجسدها النصوص التى بدونها قد يبقى مخطط النموذج فارغا وعقيما، وهكذا نرى إعادة ظهور "وهم" نموذج أيديولوجى مرتبط بذاته طوال تاريخه النصى. من هنا، مرة أخرى، تأتى ضرورة مجهود توثيقى كبير، وتصديق تجريبي وضرورة التحقق من بعض الفرضيات بمقابلتها مقابلة موضوعية.

وإذا استجابت جميع النصوص المنتقاة والتي تم اجتذابها إلى نفس الحقل المغنطى للنموذج، فهذا يعنى أن "منطق" النموذج يتدخل فى كل مكان بنفس الدقة ونفس الفعالية . إنه يعادل "كمالا أول" (entéléchie) حقيقيا، فهو تشكيل مجمد قادر على تجميع التعريفات والشواهد والنصوص التى تبدو كأنها تظهر تلقائيا، فى نفس المعنى ، وعفويا بالذات (Sponte Sua) . وتتصرف "عينات" النموذج هذه مثل أجزاء أو عناصر إوالية ما قد لا تنتظر سوى لحظة "تجميعها" وفق حتمية مسبقة تخطيطية. وبهذا الشكل، يتمكن النموذج من الكشف عن صلات سرية وخفية، وإبرازها بين عدة شواهد لم تخضع لأى تأثير متبادل وليس لها أية علاقة مباشرة، غير أن روابط خفية تقرب بينها وتجعلها متماسكة داخل نفس الحقل العلائقى ، لكن إذا توافق شاهد مؤلف ما ، أو تطابق إلى حد التماهى مع شاهد أو عدة شواهد مستمدة من مؤلف آخر أو من مجموعة أخرى من المؤلفين المنتمين إلى عصر آخر أو أدب آخر، فإن نتيجتين تفرضان نفسيهما:

(أ) تمثل الثوابت فعلا حقيقة تجريبية موثقة توثيقا متينا .

(ب) قد توجد كلها - "نون معرفة ذلك" - متموضعة فى نفس المستوى الدلالى وفى نفس النظام المرجعى، ويعمل نفس "المنطق" حيثما كان، فى الزمان والفضاء، بعيدا عن كل طارئ تاريخى. هكذا يمكننا الانتقال (وهذا صحيح على كل حال بالنسبة لأية فكرة أدبية) من الحديث الخفى (modernus in potentia) إلى الحديث الفعلى (modernus in actu) إلى نظريات تم تحيينها بنصوص توضيحية مستعادة بشكل نسقى.

يصبح دور الشاهد بهذا المنظور مهماً وحاسماً بالذات ، إذ فى الواقع أن بالشواهد الدالة وحدها يصل نموذج الفكرة الأدبية إلى "وعيه بالذات"، ويمنح نفسه تعريفا يعادل فى الحقيقة تعريفا ذاتيا . لقد أمكن إعادة تشكيل نظام ثيمات الشعر الباروكى، بواسطة فسيفساء حقيقية من المقاطع وأشعار المختارات والشواهد ، وأمكن - وهذا أيضا له دلالة عميقة - تعريف سلسلة من المفاهيم الرئيسية فى الفكر الباروكى ("لحظة" وتغير و"عدم استقرار" و"عدم ثبات") المندمجة والمبثوثة فى سياقات شعرية.

محضة، وهذه المفاهيم لها، فى سياقها الأسمى، غاية بعيدة تماما عن أى هدف توضيحى، وعن أى تعريف نظرى للباروك، وقد قدم هذا التعريف بعديا (a posteriori) فقط منهج "الاستلحاق" الذى يوجهه مخطط معين. وقد تم التصرف بنفس الطريقة فى حالة نمطية الرواية بضمير المتكلم ، وكل هذا يدعو إلى الاعتقاد أن شأن ذلك شأن النمطية النظرية والأفكار الأدبية.

إن معيار هذا الانتقاء هو طابع الشواهد - الأنماط التوضيحية و"الرمزى" والتمثيلية الدقيق.

وتتنمى هذه الشواهد - الأنماط عموما إلى ثلاثة أصناف من النصوص:

(أ) تعريفات صريحة أو ضمنية.

(ب) تعيينات أو تضمينات خفية .

(ج) علاقات وروابط داخل حقل الفكرة الأدبية الدلالية.

أما عدد الشواهد اللازم والضرورى فيحدده إشباع مخطط النموذج، الموضح بما فيه الكفاية فى تفصيلاته البنيوية، لذلك لن نأخذ بعين الاعتبار سوى العدد الضرورى للاستدلال على وجود نسق الفكرة الأدبية وعمله، متخلين صراحة عن أى توثيق غير مجد أو زائد، ولو أمكن استنباط "نسق الموضة" بعد تفحص، بطريقة شاملة، مجلتين فقط من مجلات الموضة (وهى علاوة على ذلك منشورات وقتية)، لتمكنا بالأحرى من إجراء انتقاء ونحن نستعيد شواهد - أنماط طوال حياة فكرة الحديث التى تقدر بأكثر من ألف سنة.

تؤدى النتيجة الهرمنوطيقية لهذه الاستعادة المزبوجة إلى نموذج قد يمكن مقارنته بـ"تركيب" (montage) للشواهد ، إنه "نمط أصلى" حقيقى أعيد تشكيله بواسطة شواهد استبدالية أو نمطية تم إصلاحها داخل هذا "التركيب" (montage) بالذات ، وتصبح النصوص المنتقاة نماذج مصغرة حقيقية وتشكيلات تركيبية

مكثفة جدا ، و "نماذج" - مستعارة منمنمة (en miniature) تعكس، بواسطة النصوص الرئيسية ، جميع التمفصلات الداخلية لبنية معينة. باختصار تصبح "صورة" صغيرة حقيقية للنموذج فى حالة البناء. إذن ليس مدهشا فى شىء أن نصادف وظائف قابلة للاستبدال: أى شواهد (كتاريخ) حديثة ودالة لوضعية قديمة مشابهة تماما ، وشواهد قديمة دالة لوضعية حديثة مطابقة ، مستعملة فى توضيح هرمونطيقى ينطلق من الحاضر إلى الماضى ، ومن الماضى إلى الحاضر (فصل 6.VIII) ، وستكون هذه العملية مستحيلة دون انتقالات دلالية مهمة وكثيرة. ويمكن لشاهد قديم أن يأخذ دلالة مختلفة تماما إذا أدمج فى سياق حديث يكشف عنه ويبرزه، لأن كل استعادة جديدة تعادل "إعادة تكييف" الشاهد وإعادة تقييم النص المقتطع والمدمج فى نظام مثالى جديد وفى سياق جديد بنيته تحكمها تراتبية ذاتية جديدة. فتحصل بذلك أجزاء "اتفاقية" خاصة بمؤلفين من الدرجة الثانية ومهملين تماما ، على أبعاد ودلالات مهمة وذلك بواسطة قلب حقيقى للقيم، لأن كل نسق يجرى نقلا نوعيا حقيقيا داخل تماسكه المستقل: أى أن جميع النصوص المستعادة من وجهة النظر هذه والتي تخضع لتأويل "حديث"، تصبح بالضرورة نصوصا "حديثة"، وتجد حداثة النسق صورتها فى مجموع أجزائها بواسطة تصويبات وتركيبات وتجميعات ملائمة. وقد تم إجراء ملاحظة مشابهة منذ ما يقرب من ثلاثة قرون بخصوص نسق ديكارت (Descartes) يقول عنه أ. بايى (A. Baillet) :

"إن نسقه تام ومهيا بشكل جيد بحيث ليس غريبا أن ما قد فكر فيه القدماء والمحدثون بشكل معقول ومستساغ يوجد فى نسقه منظما ومصويا ، دون أن يكون من الضرورى الزعم بأنه قد أخذه من كتاباتهم ."

إن طاقة "الانتقاء" تبدو دقيقة وفعالة بحيث يكفى ماهرة شاهد واحد أو نص واحد واستعادتهما (فصل VII, 6) ، كى يتمكن النموذج من أن ينبنى ويشغل ، لأن نصا نادرا يمتلك ، والحالة هذه ، نفس القيمة ونفس الدور، مثل نصوص أخرى معروفة جدا ، وبذلك سيختزل "مخزون" الشواهد الجاهزة إلى أحجامه الحقيقية. ويصبح إذن

استعمال نص غير نموذجي (من حقبة معينة) مثبتا إثباتا تاما بقدر ما يندمج في النسق الكلي. إن الوعي باستمرارية في الثقافة القديمة لم يكن قد تطور بما فيه الكفاية في القرون الوسطى ليتمكن من ضم العدد المختزل جدا من الشواهد القروسطية تحت الفكرة الكلية الكلاسيكية أو الرومانسية إلخ. فالنظرية والتطبيق الهرمنوطيقيان يقبلان هذه التقنية وهما يقومان بـ "سبر" (Sondage) معين، وقد استعملت أيضا هذه التقنية - بطريقة تجريبية إن صح القول - الشكلائية أو البنيوية منذ عدة عقود. وإذا استطاع هذا الشكل أن يتحقق، مهما كانت الظروف، بواسطة عدد صغير من الإمكانات النصية، فمن البديهي أن نفس الطريقة يمكن تطبيقها كذلك في مجال الأفكار الأدبية. إننا نتصرف بنفس الطريقة بواسطة الاختيار وبواسطة دراسة "حالة" واحدة تم اقتطاعها على المستوى المختزل من النموذج المعروض، للاستدلال على وجود بنية ما. علينا كذلك، دون الدخول في التفاصيل، أن نشير إلى أن الثيمة وكذلك الموضوعية (topologie) بالمعنى الواسع للمصطلح، يصلان إلى نتيجة مطابقة: مهما كان عدد الشواهد الجديدة التي قد يمكن كذلك الكشف عنها، فإنها قد لا تستطيع تغيير سيماء ثيمة ما في شيء، وشأن ذلك شأن تاريخ البيانات والتاريخ بحصر المعنى إلخ.

لهذه الأسباب كلها لا يمكن أن يعمل نقد الأفكار الأدبية إلا بطريقة انتقائية واستدلالية: أي أنه لا يختار، من العدد الوافر من الشواهد الممكنة، سوى الشواهد الأكثر تميزا ووضوحا وتعبيرا، ومن أجل كل فارق دلالي يقوم اختياره على سلسلة من الشواهد - الأنماط التمثيلية لكل المعاني النمطية للفكرة الأدبية المعنية. ويمثل كل شاهد مظهرا واضحا من مظاهر الفكرة الأدبية، ومرحلة من تطورها التاريخي، ونقطة حاسمة لخلاف ما ومعنى جوهريا وتعريفا أصليا. وليس المقصود إذن جرد شامل قد يستحيل مع ذلك وضعه، إذ إن التبحر لا يوفر سوى عدد الشواهد الأساسية والوظيفية واللازمة لعملية الاستقراء والاستنباط والتحليل والتركيب، التي تقودها وجهة نظر شخصية إلى حل جماعي. وقد يدعم كل اقتراح بعشرات الشواهد، فيمتصها

التركيب ويصهرها كلها فى تيار استدلال واحد، فعلى هذه الدرجة من الانصهار الداخلى فقط يظهر الدور الهرمنى طبقى النوعى للشاهد.

طبعاً ، قد لا يكون هذا المنهج "جديداً" تماماً ، ما دام تقليد الشاهد ينتمى إلى إوالية الإنتاج الأدبى و "الكتابة" بالذات ، ويظهر الشاهد والأدب معاً فى نفس الآن. إنه بالفعل من الأدب بالمعنى الاشتقاقى ("الثقافى") للمصطلح ، مدرج أو طبيعى حسب نسب متغيرة للغاية ، فى مجموع نصوص العالم كلها ، ويقوم على مستوى النهج الهرمنى طبقى (الذى كان يستعمله مونتاني Montaigne من قبل) ، بالوظائف التالية:

(أ) يؤكد الشاهد فكرة الناقد ويدعمها بأفكار محددة مسبقاً تعتبر حجة (الكتاب II فصل XVIII) وعلى هذا المستوى تتصل الدورتان فيما بينهما: أى أن فكرة المؤلف تندمج فى سلسلة تاريخية موضوعية ، ويحصل الموقف "الشخصى" على هوية لا شخصية وجماعية قادرة على ترسيخه.

(ب) يوضح الشاهد فكرة الناقد وينوعها بأفكار أكثر وضوحاً وبروزاً، لأن فكرة غامضة أو مبهمّة فى البداية تجد غالباً ، بواسطة شاهد معين ، تشكيلة عالية بل مثالية (الكتاب II ، فصل XVII) إنه توافق يطابق مماهة حقيقية ليست شكلية فقط ، بل جوهرية كذلك، فيبدو شاهد أجنبى كأن الناقد الذى يستعمله هو مؤلفه ، وفى مثل هذه الحالات يتوقع الشاهد فى الحقيقة فكرة أو عدة أفكار موجودة سلفاً ، بحثاً عن مؤلفها "الخاص" الذى سوف يمنحها الحق فى الوجود.

(ج) يشكل الشاهد فكرة الناقد بواسطة الاستعادة الانتقائية للأجزاء القابلة للاندماج فى تركيب معين. ويمثل الشاهد ، فى كل استدلال دقيق ، "الجزء" القادر على إثبات "الكل" والتصديق عليه ، وذلك بنفس الطريقة التى يعيد بها ناقد ما تشكيل عالم شعري كله ، بواسطة اقتطاع وتركيب حاذق لأبيات شعرية. ويمكن لشاهد يقوم بدور الحافز (Catalyseur) أن يمنح ناقدًا ما رؤية الفكرة العامة (الكتاب II ، فصل X)، كما قد يسمح له بالكشف عن خطوط القوة التى تحدد ترتيب الكلية. وفى المخطط الذى

بدأ يتكون تتجمع الشواهد - الأجزاء شيئاً فشيئاً ، ومن تلقاء ذاتها نوعاً ما ، فى مجموعة تصير دائماً منتظرة ومتوقعة بقدر ما تتوضح وتحصل على قوة تماسك متزايدة. ويأتى الاندماج ، إن صح القول ، إذن ليملأ فراغات لفسيفساء مفتتة.

(د) يتماثل الشاهد تماماً مع الفكرة الأدبية بواسطة عملية انتقال ، ويتم فصل مع الفكرة المركزية وهو يتممها ، فيمتصه السياق الذى يتمهى معه فى الأخير. وقد كان لمونتاني كذلك هذا الحدس الجدير بالملاحظة (الكتاب ١١، فصل ١١، XVII) الذى يفترض وجود تقنية شخصية جداً تتيح نقل الشواهد واختزالها ودمجها قصد الاستدلال على فكرة شخصية. وخلال عملية التمثيل يكتسب الشاهد مظهراً مستقلاً ، ويصبح منفصلاً عن مؤلفه ، أو بالإضافة إلى مؤلفه ، فإنه يجد مؤلفاً ثانياً فيطالب بالنسب المشترك (Copatérnité) للشاهد الذى يصبح بذلك ثمرة تعاون بعد وفاة واضعه. وحينئذ نترع إلى تجاهل صفته "المرجعية" (النص الصحيح والمؤلف إلخ) واستعماله بواسطة تبن ضمنى. ولا يتعلق الأمر هنا لا بـ "إعادة تعبير" ولا "معارضة" ولا "سرقة" وإنما بتمثيل ما ، بل بتمثيل خصب. إننا نقرأ أحياناً صفحات كثيرة "تعبر" تماماً عما تفكر فيه ، كما لو أننا نقاد ألفناها نحن بالذات ، فنستشهد بها أو ننقلها بكل براءة، ونحن ندمجها بعد ذلك فى النص الخاص بنا الذى قد توقعته فعلاً تلك الصفحات واستبقته.

(هـ) ولأن الشاهد تمت استعادته وتمثله ووضع فى سياق معين ، ينتهى به الأمر إلى الاضطلاع به ودمجه تماماً فى استدلال نقدى يقوم اتجاؤه بدور برمجة مقدمة ، بل بدور "تمهيد". وفى هذه المرحلة لم يعد الشاهد يعبر عن نفسه بنفسه، وإنما لا يعبر سوى عما يحدده له الناقد ، وقد يرافق أبداً هذه العملية تقريباً نقل دلالى حقيقى كما قد سبق أن رأينا ذلك. ولأنه متغير الشكل أو محول، فإنه يحصل على دلالة أخرى ومضمون آخر مختلف تماماً فى غالب الأحيان ، لكونه قد فقد أثناء المسير هويته، لكن بالمقابل قد توافق تماماً مع النموذج وهو يقبل هوية جديدة ويتبنى نظام سياقه الجديد.

(و) تكتسب الفكرة الأدبية ، وهى تأخذ على عاتقها شواهد مشخصة (personnalisées)، شخصية جديدة تعرض نفسها بدورها إلى استعدادات أخرى وتعديلات أخرى، يمكن بذلك التوصل إلى تعريف "حديث" لأى فكرة أدبية بواسطة التحام أجزاء قديمة ، حيث تكون تلك الفكرة متوقعة ومعرفة مسبقا بشكل أو بآخر. اتحاد الموقف والتعديل والتحويل بتسلسل لانهائى ، ذلك إذن هو قانون الفكرة الأدبية الدائم ، بل قانون الأدب كله حسب بعض النظريات الحديثة حول "التناس". فموتتانى تمثل مجموعة من الشواهد ليتم بدوره تمثله فى شكل شواهد ، إذ من الممكن تماما مزج نصوص جديدة بنصوص قديمة. فإن وجدت هذه النظرية منظرين فى مجال الأدب ، فلماذا لا تجدهم فى مجال النقد؟ نقد مكون من شواهد تنتمى إلى نقاد آخرين. وعلى كل حال فقد استشف ذلك بعض أنصار "اللاأدب" لكن لم يحاول أحد بعد - على حد علمنا - تطبيق هذا المنهج على الشكل النقدى الوحيد نقد الأفكار الأدبية ، حيث العملية ليست اختيارية أو تجريبية ، بل ضرورية (ضمن الحدود التى حددناها له) ، ومع ذلك فإن التوثيق كله لنقد الأفكار الأدبية وهرمنوطيقته كلها يقودان إلى هذه النتيجة.

تعتبر هذه التقنية ذات أهمية أساسية ، فهى تستجيب لضرورة الاتصال المباشر والملموس بالنصوص، وتلزمنا بالرجوع بشكل منسق إلى النصوص وإلى قراءتها المباشرة ، وتعيد إقامة التوازن المفقود لصالح التأويل المستقل تماما الذى لا يتم تصحيحه إلا بواسطة تفاعل قوى: العودة إلى النصوص، وهناك فى النقد الحديث نزوع تزداد قوته إلى اعتبار النصوص مجرد وسائل لعدة أنواع من بناءات الفكر، التى لا تقوم على أساس هرمنوطيقى واقعى. غير أن نقد الأفكار الأدبية يسلك طريقا مختلفا تماما. ونظامه الخاص هى القراءة الملزمة ، منهج يرغم النص بأن ينكشف ، وأن "يقول كل شئ" ليصبح بذلك نقد الأفكار الأدبية ممكنا، أى مبنيا من خلال فعل قراءة النصوص ذاته وبواسطة ، إذ لا شئ يمكنه أن يقوم مقام قراءة النصوص فى مجال النقد الأدبى ، فبالأحرى فى هذا النوع النقدى الجديد: نقد الأفكار الأدبية.

والنموذج نفسه ليس ، فى نهاية التحليل، إلا عبارة عن "تنصيص" (textualisation) فكرة أدبية معينة: أى النموذج كنص ، مبنى بواسطة وثائق منصصة وليس بنصوص

موثقة. إذن قد يمكن تصور هذه "الطوباوية": "تركيب" (Montage) كامل من الشواهد قد يغطي أى نموذج للأفكار الأدبية ويبنيه بأكمله. فالتبحر إذن قد لا يفتأ يملأ فراغ صورة صامتة ، حيث قد لا ينتظر شاهد أو عدة شواهد سوى لحظة الكشف عنه وإبرازه، وبذلك يتمهى النمط الأصلي للفكرة الأدبية الملازم والخفى فى النصوص مع طرسه الخاص (palimpseste) حيث قد سبق أن كان النموذج قد كتب، والذي بفضل النمذجة يكون قد كتب من جديد. وفى هذا تكمن القيمة "الموضوعية" بحصر المعنى للنص - النموذج المعادل للنموذج - النص: أى توضيح (objectivation) فى الوثائق وتوضيح فى بناء النموذج.

هناك ملاحظة مشروعة ، ليست جديدة على كل حال ، تتعلق بمراقبة الأفكار والمفاهيم الأدبية بواسطة الأعمال الأدبية، فالمصطلحات الأدبية تتطور وتتعدل حتما بإسهام الإبداعات الجديدة. من هنا تأتى ضرورة توسيع الهرمنوطيقا إلى هذا المجال والقيام بمقارنة جدلية بين النص الأدبي والفكرة الأدبية.

صحيح أن الآثار الأدبية توضح المفاهيم والأفكار الأدبية وتكيفها وتعديلها ، إلا أنها لا تؤسسها ولا تعينها لا بطريقة إلزامية ولا فى جوهرها. إن المفهوم الأدبي والفكرة الأدبية نتجتا سيرورة تجريدية وتعميمية تتعالى عن كلية الحالات (أى الآثار الأدبية) الخاصة . طبعاً لا يتم إعطاء التعريفات نهائياً ، ومع ذلك لا شئ يمنعنا - بل بالعكس - من أن نقوم بتركيبات وتعميمات ونمذجات متتالية وظائفها ليست تنبؤية وإنما استيعادية ليس إلا.

ينبغي القيام كذلك ببعض التمييزات: إن معامل الصلاحية يتضاعف تدريجياً دون الوصول إلى حدود المستحيل والتشكك ، وهذه الفكرة ، المثبتة تماماً فى المجال الكلاسيكى ، لن يتم قبولها إلا بشرط التحقق فى الأدب الحديث وخاصة الأدب المعاصر، لكن وحتى فى هذه الحالة ، علينا أن نرجع إلى الوراء بما فيه الكفاية لنتمكن من معاينة هل الآثار الأدبية الجديدة تحدث تعديلاً جوهرياً أو بارزاً على أقل تقدير فى المفهوم الأدبي أو لا تحدثه. إن مثل هذه التحقيقات لازمة دائماً ولو لم تكن لها ، لسبب

أو لآخر ، أهمية رئيسية؛ فالآثار الأدبية تقدم كلها ، فى الحقيقة ، نفس الفائدة لنقد الأفكار الأدبية ، لأن موضوعه ليس الإبداع الأدبى وإنما **الفكرة الأدبية** التى تعبر عنها فقط بعض الأعمال بشكل واضح ومنطقى ودال. أما القيمة الأدبية لعمل ما ، فليست ضرورية لتوضيح وتقييم برنامج نقد الأفكار الأدبية الذى نعطيه أولوية مطلقة. من هنا يأتى مصدر ضعف بعض المآخذ الموجهة لنقد الأفكار الأدبية ، لأنه قلما يهتم بالظاهرة الأدبية الملموسة والراهنة ، ولأنه لا يقدم أى حكم تقييمى فى المجال الأدبى بحصر المعنى إلخ. إن كل هذه العمليات - المشروعة تماما على كل حال - ليست من اختصاصنا ، وإنما هى من اختصاص النقد الأدبى التقليدى الذى ينوى منهج نقد الأفكار الأدبية أن يتميز عنه بشكل نسقى.

٦ - القراءة النقدية - الإبداع النقدى

هكذا نعود إلى نقطة الانطلاق وإلى انفصال نقد الأفكار الأدبية عن أى شكل نقدى آخر (فصل ١)، إذ فى نهاية هذا المسار الهرمونوطيقى فقط ندرك أن التحديد - الذى يتيح لنقد الأفكار الأدبية أن يتشكل باعتباره إبداعا هرمونوطيقيا - يعتبر ، هو نفسه ، حصيلة دورة هرمونوطيقية: **تحديد - إدماج إبداعى - تحديد / إدماج إبداعى - تحديد - إدماج إبداعى**. بعبارات أخرى ، كى يكون نقد الأفكار الأدبية لنفسه موضوعا ومنهجيا خاصين به ، عليه أن يستخلص ويدمج - تدريجيا - عناصر تنتمى إلى جميع الدراسات الأدبية ، وخاصة المجالات الأربعة الأكثر قربا منه: النقد الأدبى والتاريخ الأدبى والجمالية الأدبية وتاريخ الأفكار الأدبية. وفى الواقع ، ينطلق نقد الأفكار الأدبية من "نقد النقد" ليصل إلى "إبداع النقد" ، أى إلى نقد من نمط جديد ، وبذلك يصبح كل مفهوم جديد وكل منهج وكل موقف نظرى جديد بالضرورة نقدا تجاه النظريات والمناهج والمفاهيم القديمة (فصل 6, VIII) إذ إن للثقافة النقدية الجديدة فى مجموعها ، والتقدم الفكرى كله الذى ينتج عنها ، من حيث المنطلق ، نقد بناء المفاهيم والمناهج والنظريات الأدبية هذا إلخ. وقد يمكن أن تصاغ العملية كذلك

بطريقة أخرى: **قراءة نقدية - إبداع نقدي - قراءة نقدية / إبداع نقدي - قراءة نقدية** - **إبداع نقدي**. إننا نقرأ نصوصا ودراسات عن أفكار أدبية ، ونكرر عن النصوص ، تحليليا ، سيرورة كل فكرة أدبية ، فيبرز التنظيم والتنسيق النقدي جميع مزايا وعيوب الحلول السابقة ، ثم نستشف ، من ثمة ، حلنا الخاص ، وأخيرا نصيغه صياغة واضحة وجلية أكثر ما يمكن. وبذلك يتم الوصول إلى "الإبداع النقدي" (قدر ما يتعلق الأمر فعلا بـ "إبداع" معين).

إن بناء نموذج الفكرة الأدبية (وهو المفهوم الرئيسى لنقد الأفكار الأدبية) يتم بنفس الطريقة ، وبواسطة دراسة واستعادة وإعادة تشكيل نظرية النموذج الحالية التى لم تخصص بعد للأفكار الأدبية ولم تطبق عليها. وهذه هى المرحلة الإبداعية من العملية، إلا أن قبل الوصول إليها ، فقد كان علينا أن نفحص سلسلة كاملة من السوابق (فصل 1,7) وأن نكشف عن "جميع" العناصر التى تبدو أيضا قابلة للاستمرار وقابلة للاستعادة ، ثم إدماجها فى منهج هرمنوطيقى مستكشف، هو أيضا من الأصل (ab origine) ومشكّل لنفس الهدف. وتبقى الدورة ، طبعا ، هى: من النظرية العامة للنموذج إلى النظرية الخاصة لنموذج الفكرة الأدبية ، والعكس بالعكس: نموذج عام - نموذج خاص (للفكرة الأدبية) نموذج عام / نموذج خاص - نموذج عام - نموذج خاص. وقد يمكن أن يستشف هذا النهج فى كوننا خلال كل فصل وكل مرحلة من الاستدلال حاولنا جاهدين تنميط الحجج ، ونحن لا نبرز سوى صيغ نمطية ، وعموما جميع التوقعات الممكنة لمنهج "النموذج".

فتحديد فضاء جديد داخل النظرية العامة للنموذج وتنظيمه وتعريفه ، تلك هى غاية مؤلفنا. لقد كنا مرغمين ، بسبب تقنية النموذج الهرمونوطيقى ، على اجتياز سلسلة كاملة من المراحل الوسيطة والقيام ، دون توقف ، بمقابلات وتحديدات حتى نتمكن أخيرا من تقديم حلنا "الخاص". ولن يتم طبعا ، قبول جميع أطروحاتنا إلا "بشرط التحقق [اللاحق]"، غير أن على هذا التحقق ، كى يتم القيام به بشكل دقيق وموضوعى ، أن يأخذ بعين الاعتبار موضوع نقد الأفكار الأدبية الجديد هذا ، ومنهجيته الجديدة

هذه اللذين يعتبران حصيلة لسيرورة هرمنوطيقية موحدة وعضوية ونسقية جديدة. كما أن هذه السيرورة كى يتم فهمها فهما صحيحا (مثلما تقتضى ذلك الهرمنوطيقا نفسها على كل حال، فصل VIII، 3,1) ينبغي أن تُقرأ ويتم تصفحها من الداخل طبقا لاستعدادات وإجراءات ملائمة، لأن نقد الأفكار الأدبية لا يسعه الاستغناء عن هذا النوع من التضامن والتكافل حتى لا نقول نوعا من "التشارك".

إنه يشتمل كذلك على قدر كبير من السخرية (غير المتعمدة)، إذ إن صيغة نقد الأفكار الأدبية - المنظور إليه من بعض الوجوه - صيغة "ساخرة". أولا ، من خلال جوهره الجدلى: تغيرات وانقلابات تناوبية فى المستويات ، والمقابلة الدائمة بين السيرورة (التاريخية) والسكون (النمطى). ثانيا ، من خلال تواتره ودائريته ، وهى وضعيات تنتج التباسا ساخرا ، وإذا فحصنا الأمور فيما تقدم فإن جميع عناصر الفكرة الأدبية تبدو على هيئة مزدوجة (القديم يصبح جديدا ، والجديد قديما ، والخاص عاما، والعام خاصا إلخ). وتأتى هذه الثنائية كذلك لتزيد من عدم استقرار، وأحيانا "تحصيل حاصل" التأويل أيضا، وإذا كانت كل فكرة أدبية يمكن أن "تقرأ" بشكل مختلف وكل تأويل صالحا فى ذاته (بقدر انسجامه ومنطقيته ونسقيته)، وأن أى تأويل ليس "واقعا" بشكل دقيق ، ونقطة الانطلاق هى فى نفس الوقت نقطة النهاية ("لا يعثر المرء سوى عما يبحث عنه") إلخ ، فإنه ينتج عن ذلك أن كل تأويل مشبعٌ بسخرية ما ، وينمى بعض الانفصال فى الطول الصريحة الممكنة كلها أيضا ، أو المقامة مسبقا والمتوقعة، إذ إن التواتر وكذلك الدائرية تظهران لنا نفس الصورة وحدها التى تنعكس على مدى البصر من خلال لعبة المرايا المتوازية: أى توهم لتعدد لا وجود له فى الواقع. وحتى بناء نموذج ما يستلزم قبول حيلة معينة ، ومخطط محتمل قد تكون داخله أية فكرة أدبية ، حسب الظروف ، صحيحة وخاطئة ، أو حيادية وغير متحيزة، ذلك لأن لجميع الأفكار، بما فيها الأفكار الأدبية ، سخرية ذاتية: أى أنها أحيانا تفسح المجال صراحة للخلافات ، وتضل وتغذى الالتباس وتدعو إلى الغموض. بيد أن "ضلال" فكرة أدبية معينة قد يكون "صدق" فكرة أخرى ، لأن الفكرة أداة لها وظيفة مزدوجة ، ووظيفة

تناوبية، وتسعى الأفكار أحيانا إلى التوفيق بين الاتجاهات المتباينة والمتعارضة تماما. أما الناقد ، فعندما يدرك مثل هذا التعارض (سواء عنى به أو لم يعتن به) يصبح "ساخرا" (ironique) و "هزليا" (humoriste) ، ونصادف ، أحيانا ، مثل هذه الافتراضات فى نظرية النقد الأدبى. ويتحمل نقد الأفكار الأدبية كليا مستلزمات منهجه الساخرة - المفارقة كلها.

٧ - الطابع الاستكشافى.

تتعلق ميزة هذه الهرمنوطيقا الإبداعية كذلك بطابعها الاستكشافى. وهذا المنهج إبداعى، لأنه يقترح منطلقات وافتراضات خصبة ومخططات تأويلية وأنوات للقراءة. فتبنيّه يعتبر استغلال جميع كموناته الإجرائية حق الاستغلال. وتتم نمذجة الفكرة الأدبية فى سياق هذا الهرمنوطيق الاستكشافى ذاته ، ويأخذ النموذج قيمته طبقا لصحة المنهج والتأويل اللذين يقدمهما. وعلى كل حال يحتفظ النموذج الهرمنوطيقى بفعالية خاصة جدا: أى أن دوام المبدأ الذى ينظم عمله يضمن استقرار التأويل وانسجامه ، ويبعد التآرجحات ، ويجعل الناقد واثقا من أنه فى الطريق السليم، ولكل نسق (والنموذج هو نسقى بالتحديد) القدرة على تنظيم العناصر المكونة له وبلورتها وتوجيهها وتحديد معناها وتوقعها. وبذلك يمثل النموذج إبداعا منتظرا ، وإمكانية يتوقعها تأويل نسقى.

وكانت مجموعة من العناصر الهرمنوطيقية التقليدية تستشف (أو كانت تنظر صراحة) حلا مشابها. إذ يتم تخصيص "النمط المثالى" بميزة "أداة معرفية" و "أداة تقنية" تأويلية ، ويتم الحديث فى تاريخ الأفكار أيضاً عن "دلالة توجيهية"، ونفس الشئ بالنسبة للأبحاث التى يقوم بها البحث الموضعى (toposforschung)، لأن كل موضع هو "أداة لفهم النص". وتقبل ، طبعاً، نظرية النموذج ، هى أيضا مبدأ "الوظيفة التوجيهية" التى تميز مثل هذه "الوسيلة المعرفية" ، حتى لا نتحدث عن

التأويلات الأدبية المألوفة والدراسات الأدبية المتنوعة حيث تكون للمفاهيم الأدبية وظيفة تحديد موضوع البحث، من خلال مقولات استكشافية حقيقية ("كلاسيك" و"باروك" و"أسلوب" و"شكل" إلخ). وحتى لو لم نأخذ، في مثل هذه الحالات، بعين الاعتبار سوى المعنى التاريخي للمفهوم، فإن مضمونه النظري يظل، مع ذلك، ضرورياً لتعريف حقبة متسلسلة زمنياً محددة كما ينبغي ولو كانت مختصرة، لأن السمات المميزة لمرحلة تاريخية معينة قد لا تتحدد إلا إذا تم ربطها بمقولة عامة تحدد حقبة بكاملها، وإخضاعها لها.

لكل هذه الأسباب فإن مميزات النموذج الهرمنوطيقي الأدوات واضحة:

(أ) بفضل فعالية النموذج، يمكن قراءة أية فكرة أدبية قراءة كاملة، كما قد تتم دراستها وفك رموزها وحل شفرتها وتأويلها طوال مسارها التاريخي، كجزء وكذلك ككل. ولا يتحقق فهم الفكرة، بالمعنى القوي جداً للمصطلح، إلا بهذه الطريقة، لأن الفكرة الأدبية لا تستسلم للكشف عنها في كل أبعادها وتمفصلاتها وقوانين عملها إلا إذا تم إدراكها وبنيتها على هذا المستوى.

(ب) تثير نزعة النموذج الهرمنوطيقي ارتكاساً متسلسلاً: أى انطلاقاً من افتراض أساسي، تصبح عدة افتراضات عملية أخرى ممكنة. وتكشف الفكرة الأدبية عن لزوماتها الجديدة، كما تنكشف عدة دلالات بقيت خفية حتى ذلك الحين. فمخزون تعدد معاني الفكرة - النموذج معين لا ينضب فعلاً.

(ج) يقوم كل نموذج بوظيفة نقدية ثلاثية. أولاً، يختزل، وفق تراتبية جديدة، جميع الأجزاء التي تنزع إلى فرض تعريفها الخاص وتعميمه، ويقلصها وينظمها في معنى فردي بشكل دقيق غالباً. إذ إن مجموعة من التعريفات التي تبدو للوهلة الأولى جد مهمة وأصلية ورئيسية كذلك، إن تم إرجاعها إلى أبعاد مخططها الشامل، تجد نفسها مختزلة إلى أهميتها ومداهها الحقيقيين، بذلك يتجلى دور النموذج التصحيحي والانتقائي بشكل واضح. ثانياً، يصبح كل نموذج جديد انتقادياً تجاه النموذج القديم

الذى يعوضه، إذ يستحيل إقامة نموذج جديد دون مراجعة المفاهيم والتعريفات والمخططات القديمة التى يتم استبعاد الواحد منها تلو الآخر ، وانتقائها بانتباه ودقة. أخيرا يقوم النموذج مقام ركيزة نظرية لحكم نقدى، إذ كيف يمكن للمرء أن يحكم على الأعمال الأدبية الحديثة أو الطليعية ويصفها دون أن تكون له فكرة واضحة - معدة مسبقا - عن الحديث والطليعة ؟

إن نقد الأفكار الأدبية يخلق إذن مخططات وسيناريوهات وافتراضات عمل قادرة على بنية عالم الأفكار الأدبية السديمى ، فيبدأ فى تنظيمه ليتمكن من معرفته وتقييمه. إننا نقوم بعمليات استكشاف وتجميع وتصنيف كى نكتشف إمكانية الإدماج ، وهى إضاعة ملائمة لقراءتنا ، إضاعة تمت مراجعتها وإتقانها بقدر ما تأخذ السيرورة النقدية مجراها طول المسار الهرمنوطيقى. وعندما يحدد الوجهة السليمة ، فحتى التقريبية قد تبدو مفيدة ، وتهم هذه الطريقة ، التى كان كروتشى (Croce) قد نظرَها سابقا إلى حد ما ، العديد من الأنصار من رواد "النقد الجديد" وأبطاله الذين لا يقومون إلا بحل "متماسك" للرموز ، وقراءات "ملائمة" كى يكشفوا عن "المشروع" الخفى للعمل الأدبى. غير أن مزايا هذا المنهج العملية مهمة كذلك. وإذا كان نوع من النقد ، مهما كان ، يستعمل مفاهيم وأفكارا أدبية هو وحده قادر على سبر أغوارها وتوضيحها وتعريفها بشكل كامل ، فإن نتيجة واحدة تفرض نفسها: هى أن نقد الأفكار الأدبية يعتبر الشرط الأساسى لكل نقد. كما أنه عملية لازمة وأولية تقتضيهما بنيته التحتية النظرية ، الصريحة أو الضمنية كلها.

ومع ذلك فإن هذه النتيجة ، التى ليست مبالغا فيها بتاتا ، وإنما منطقية بشكل دقيق ، قد توقعها برنامج نقد الأفكار الأدبية (فصل ١) ويعتبر هذا الأخير من خلال بنيته التحتية كلها ومنهجه الهرمنوطيقى كله، "شرط" و "طليعة" كل نقد فى نفس الآن ، فهو "منهج المناهج" بكل معانى الكلمة. وينبغى أن تؤخذ تلك المفاهيم فى الحدود الجدلية لمضمونها الدلالى. ولهذه الحالة كذلك جانب "سخرى" كما قد أشرنا إلى ذلك أعلاه. إذ العلاقات الموجودة بين نقد الأفكار الأدبية وباقى أشكال النقد الأخرى هى من

"السخرية" واللبس بحيث إن الأول قد "يتنكر" فى صفة (se déguiser) أى شكل نقدى آخر - "مقالة"، "دراسة"، "مونوغرافيا" إلخ. وبواسطة حيلة تقنية أو منهجية بسيطة قد يأخذ نقد الأفكار الأدبية هيئة نقد أدبى "كامل" ثم يحل محله، إذ يكفى التخلّى عن ترقيم بعض الفقرات، وفصل الروابط الوثائقية والبibliوغرافية، وإبعاد الشواهد المتبحرة، ونشر النص منفصلا دون جهاز نقدى وإعطائه عنوانا مناسباً (ad hoc)، كى تظهر أية دراسة من كتاب نقد الأفكار الأدبية بمظهر "مقالة" فتؤخذ كما هى. إنها ليونة وقابلية تغير كبيرتان فى نطاق خدعة بريئة يحققها مجرد-تغيير لـ "تركيب صفحات" الكتاب.

٨ - البناءات النقدية

إن بعض الاعتبارات النهائية يمكن أن تعطينا نظرة شاملة عن الإبداع الهرمنوطيقى. وينبغى الإشارة أولا إلى الصلات "الفنية" التى لا علاقة لها بالجمالية السطحية. إن التأويل، بقدرته على الفهم الذاتى وبـ "العبقرية المشتركة" للمؤول وموضوعه، يصبح - حسب ديلثى - "منهج عبقرية إبداعية" حقيقيا، وشكلا فى الفهم من "عبقرية" إلى أخرى. وتعتبر هذه الحالة، بالطبع، رمزية ومثالية، غير أنها تحدد الطبيعة الإبداعية للحدس الهرمنوطيقى الجوهرى وكذلك التماثلات البنيوية بين سيرورة الإبداع الفنى (فى منظور الجمالية التقليدية) وسيرورة البناء الهرمنوطيقى، ولأن الهرمنوطيقا مأخوذة من هذه الوجهة، فإن لها طابعا فنيا، فعمليات إعادة البناء والإنتاج والإبداع تصبح - فى هذا الإطار - مفاهيم متعلقة ودائرية. إذ كان تحليل بناء النموذج (فصل 2.7) يقدم، بنفس الطريقة، حلا لمسألة الإبداع الهرمنوطيقى: إعادة إبداع (= النموذج) لإبداع آخر (= الفكرة الأدبية باعتبارها عملا أدبيا)، إنه إبداع نظرى بخصوص إبداع نظرى آخر.

إن التماثلات بين إبداع النقد الأدبي وإبداع نقد الأفكار الأدبية كثيرة وغنية، فتقنية ومعنى الاستعادة بواسطة الشواهد النمطية (فصل XI، 5) مماثلة: فما هي ... اللحظة الجمالية حقا في النشاط النقدي؟ إنها طبعا لحظة **الشاهد** - كما كان يؤكد كالينسكو- ذلك أنه عندما يستشهد الناقد يعزل ما أبدعه فكره من جديد، مقيما المقطع الذي تم استخلاصه ومعتبرا به على اعتبار أنه إنتاج محتمل لفتنازيته الخاصة. "فهو شاهد من الأهمية قدر ما يسمح باستشفاف إمكانية تطبيق هذه الطريقة على أشكال نقدية أخرى: "إن الناقد له من المهارة والموهبة بقدر ما هو قادر على عزل شاهد وهو يفصله على علاقات تجريدية معقدة جدا" يستخلص، من حرفية هذا الشاهد وروحه، أن الاستعادة على مستوى نقد الأفكار الأدبية تشكل - بطبيعة الحال (ipso facto) - إبداعا ودليلا على "مهارة نقدية" إلخ. إننا إذن نكتشف (بشكل ساخر) "مهارتنا" الخاصة خلال إعداد نسقنا الجديد... ويمكن كذلك الإشارة إلى بعض التماثلات والترابطات بين النماذج الهرمنوطيقية والوظائف الإبداعية لنماذج علم التوجيه (cybernétique).

لقد قمنا، في هذا المؤلف، بفحص مختلف مظاهر مسألة "الأصالة المستعارة" في إطار نظرية أصلية مضادة (antioriginale) بشكل عميق بخصوص مبادئها الجوهرية: النمط الأصلي والثابتة والتواتر والدائرية والنمذجة إلخ (فصل 3، 7، 14، 17 وفصل VIII، 5، د إلخ) وضمن الحدود والشروط المشار إليها يمثل الإبداع الهرمنوطيقى بالفعل حقيقة معينة، وهذا لا يعنى أن الأصالة تكون خاصيته الجوهرية، ومع ذلك ليست المفاهيم مترادفة أبدا على أى مستوى، إذ لا تعنى **الطاقة الإبداعية** لنقد الأفكار الأدبية إطلاقا الجودة المطلقة، غير أنها لا تتخلى من جراء ذلك عن هدفها **الجوهرى** المتمثل في توسيع دائرة الإبداع النقدي، انطلاقا من المبدأ القائل إن **الأفكار أعمال أدبية** (فصل II). من هنا تأتي مجموعة من النتائج المعروفة من قبل والتي نستردها في شكل تركيبى - بيانى: عبقرية مشتركة (Cogénialité) حقيقية بين الناقد والإبداع، وكل وعى بالإبداع يعتبر في العرف الحديث - مرادفا للإبداع ذاته، وكل فكرة لها شكل

وحيد و"غير قابل للتكرار" وإبداعى بالفعل ، ويشهد تنظيم فكرة ما - أدبية أو غير أدبية - على معنى فنى معين بالضبط بواسطة الترتيب والانسجام البنىوى اللذين تفرضهما. لنصف أخيرا أن كل تركيب أو كل نمذجة إبداعى أساسا.

إذن يركز نقد الأفكار الأدبية على التناظر تركيب - إبداع، لأن تشكيل نماذج وظيفية ومنسجمة ومنطقية فى جميع تمفصلاتها ، والممتدة بشكل موحد طوال عملية البناء هو تشكيل إبداعى فى ذاته ، ويبدو النموذج فى هذه الحالات، هو نفسه "إبداعا" بالفعل ، وشأن ذلك شأن المبدأ الذى يقوم عليه تنظيمه وتطبيقه، وكذلك شأن صيغة الانتقاء وإعادة التأسيس وإعادة التشكيل، وشأن "فن" تحويل معطيات مسألة أدبية إلى استدلال جديد واضح جدا ، فالأفكار والشواهد والأدوات الوثائقية تنتشر فى كل مكان وتنتقل من مؤلف لآخر، إذ لم يعد لها فى الحقيقة "نسب"، وهذا معروف لقد "قيل" كل شئ منذ مدة طويلة والمهم هو تجميع العناصر الموجودة مسبقا فى نسق معين وفق نظرة موحدة وتصور شخصى فى إطار أيديولوجى منظم جيدا . إننا نوافق تماما رأى فوفنارغ (Vauvenargues) الذى يرى أن "من السهل جدا قول أشياء جديدة من التوفيق بين أشياء قد قيلت من قبل"، فضلا عن ذلك كان كالينسكو يشدد، هو أيضا على أن :

"الفكرة هى كل ما هو جد مألوف وجد مبتذل فى العالم، وما من أحد يستطيع أن يدعى أنه قد كان أول من أقام علاقة ما... لأن فرادة الفكر، وبالتالى حق الملكية يرتكزان على مجموع معقد من الأحكام والتوجهات التى تشكل موقفا شاملا ، من ثم إذا أضيف إليه فى حدود كفاءة حقيقية ، نسق فكرى جديد تماما أو يمتلك، على أقل تقدير، حيوية جديدة ، فإنه من المثبط للعزم ومن غير المفيد نوعا ما المبالغة فى النزاهة إلى حد فحص أصالة كل فكرة على حدة".

إن الحركة تتم فى زمنين : الانتقاء وإعادة البناء، وهما حركتان متعالتان من سيرورة وحيدة للتركيب الإبداعى، وفى نظرنا أن "اختيار الأفكار هو إبداع" (كما كان

لابروير (La Bruyère) يقول من قبل). فهو، فى الحقيقة ، إبداع لأن ذلك الاختيار يقتضى معيارا انتقائيا قارا (بمنظور رؤية شاملة) قادرا على التصفية والاستعادة طبقا لمقتضياته، (إن مثل هذه "القراءة" تفضيلية وتجزئية، إذ لا "تختار" إلا ما "يوافقها" فى نطاق "مخطط" يشكل بالضبط الفرضية الإبداعية لحس نقدى ونظرى، لذلك قد لا تكون إلا "متحيزة" (Partiale) ومنتجة ، وهذه الطريقة لها خاصيات إبداعية كبيرة : أى أن الفكرة تنحت وتصاغ بنفس الأسلوب الذى يمتص به الرسام صورة الطبيعة الخام ويعيد صياغتها، وكان سزان (Cezanne) يقول تقريبا ما يلى : إنى آخذ الألوان والفروق من كل جهة ، ومن هنا وهناك ، ومن كل مكان ، ثم أحدها وأضع بعضها بجانب البعض الآخر، فتشكل كلها خطوطا، وتصبح أشياء محسوسة وصخورا وأشجارا ، كل ذلك حتى دون أن أفكر فيه. وبنفس الشكل يتصرف ناقد الأفكار الأدبية طوال أبحاثه "المتبحرة" التى قد تعتبر نوعا من المشاركة والحوار الفكرى : يختار جميع العناصر التى فى متناوله ويستخلصها ويبين فروقها ، وليس مدهشا من أن يشدد على بعض المعانى ويعطيها كذلك قيمة مطلقة ، فهذه "المبالغات" تكون جزءا من طقوس منهجه. ويقتضى هذا الأخير قبولا متحملا وصريحا للحل المتبنى، وحكما (décision) نقديا صارما على جميع النقاط الحاسمة من المسألة المفحوصة وفى الخلاصات بالطبع.

ويتحول فى نفس الوقت الهدم بواسطة الانتقاء إلى إعادة بناء بواسطة التصور، فكل فكرة أدبية تخضع إلى "تصوير إشعاعى" (radiographie) يُظهر "هيكلها" وتاريخها فى شكل إعادة بناء مركزة وتنسيق "دائرى"، وبذلك يتم الكشف عن العناصر الجوهرية لمسألة معينة، واستخلاصها وإعادة صياغتها بشكل وجيز، وذلك بواسطة حفر (excavation) واختزال وتنسيق منطقي، وهذه هى نقطة تلاقى نقد الأفكار الأدبية كله . إنه خلاق (مقصديا على الأقل) بالضبط بفضل هذه الاستعادة لكل فكرة محللة ، وإعادة بنائها اللتين تتم معالجتهما وفق مجاله الخاصة ، إذن يكمن الإسهام الحقيقى لنقد الأفكار الأدبية بعمق فى الاختيار والتركيب، وفى الزاوية التى يتم الكشف منها عن الفكرة الأدبية والنظر إليها ، وفى انسجام النص الأدبى ودأبه ،

كما يكمن ابتكاره الجوهري في الحل العام - وإلى أدنى حد (بل أحيانا أبدا) - في التفاصيل التي تستعمل حتما استعمالا شائعا ، وبقدر ما لا يتلاءم الحل الشامل مع واحد من الحلول الموجودة (ولا يتوافق مع أى واحد منها) يمكن للناقد بحق، أن يطالب بنسبة هذا الحل إليه . وبهذا النهج الهرمنوطيقى فإن الفكرة الأدبية يعاد ابتكارها فعلا، يقول باسكال : "لا يقولن أحد إننى لم أقل أى شىء جديد، فتنظيم الأدوات شىء جديد ، لكن عندما يلعب اثنان لعبة الراحية (La paume) فإن نفس الكرة هى التى يلعب بها كل واحد منهما، غير أن أحدهما يصيب بها الهدف أحسن من الآخر".

ومن ثم تظهر الحالة غير المستقرة لـ"أصالة" الأفكار الأدبية بوضوح كاف ، وتبقى هذه "الأصالة" نسبية جدا، لذلك فإن نقد الأفكار الأدبية ليس "أصيلا"، لا أكثر ولا أقل من أى شكل نقدى آخر ، حيث يجتاحه فى الغالب بتباه مفرط أحيانا ، ميث الأصالة المستعارة المعجبة بنسفسها والعدائية، ونوعا من إرهاب "الجدة" المبالغ فيها ، وكان هذا الادعاء الذى لا أساس له من الصحة، فى الغالب مثيرا فى بداية القرن الماضى عندما كان الإبداع النقدى الذى لم يوح بعد بمثل هذا الافتنان، بعيدا من أن يصل إلى أبعاده الراهنة وكان عليه أن يلجأ إلى مجموعة من التكرارات . يقول سيموند دى سيسموندى (simonde de sismondi) : "فى مجال النقد الأدبى قد يكون من الادعاء التافه ألا يريد المرء أبدا تكرار ما قد قيل ، وتكلفا مغترا أن يسعى جاهدا فى كل فكر إلى عزل ما لنفسه عما هو مدين به لغيره".

لذلك فعوض السعى مهما كلف الأمر وراء "الأصالة"، فإننا نقترح نوعا من "البحث عن الحقيقة". لأن ما يهمنا ليس المفاجأة المثيرة، وإنما بناء متمفصل تمفصلا جيدا قادر على إعطائنا حلادائما ، فلا بأس إن كان هذا الحل لنا ، أو قد فكر فيه ، كليا أو جزئيا، آخرون قبلنا ، إذ الشىء الأساسى هو القدرة على تبرير هذا الحل وإدماجه فى تركيب حقيقى، وبالأحرى جديد، مادام أنه قد يتحقق فعلا حسب منهج تحليلى معد بالضبط لهذا الغرض ، إضافة إلى ذلك فقد لا يتكون، كما سبق أن رأينا ذلك، إلا بجمع الحقائق الجزئية وبالاستناد إلى بنية تحتية وثائقية مثبتة إثباتا جيدا. وفى نظرنا

أن "الحقيقة" (ونعني بها الصلاحية المبرهن عليها للفكرة الأدبية) هي من الأهمية والموضوعية والواقعية بحيث إنها تصبح بذلك، بطبيعة الحال، لا ذاتية ولا أحد يستطيع أن يطالب بنسبتها إليه. وبالمقابل فإن لفظة "الحقيقة" "أصلية"، وخلال التحليل تضيع الأفكار ذاتيتها وتفقد هويتها وتصبح حتما "عبارات مألوفة" لتجريدية الفكر الأدبي وعموميته .

إن وجود التقليد الجمالي والنقدى يمنع ، هو أيضا ، كل أصالة مطلقة ، ويبدو نقد الأفكار الأدبية فى مرحلة معينة من تاريخ الأفكار الأدبية أنه لا يفتأ يديهما معيدا صياغتها، وفى الحقيقة تلغى الأصالة وتستبعد منذ التعريفات الجوهرية الأولى، إذ الأفكار قد أصبحت منذ مدة طويلة "حيادية" و"جماعية"، وقد لا تتشخصن إلا من جراء عوارض أو بواسطة بؤادر تاريخ الأفكار، وتعمل دائريتها الموضوعية فى نفس الاتجاه ، فالهرمنوطيقا تنظم كل أصالة مزعجة إلى حد الإفراط وتجعلها نسبية . وكل الأفكار تأتى وتعود وتتأرجح وتتحرك بين نقطتين: نقطة الانطلاق ونقطة الوصول اللتان تدلان على عود أبدي وإعادة تشكيل استدلالية متواصلة، لأن فكرة الإبداع لا يمكن أن تتجاوز التناوب **عبقريه/ تقنية، إلهام /انعكاسية**، وهى ثوابت معطاة نهائيا وموجودة مع جوهر الفكرة ذاته ، فمن خلال المجموع البنيوي للفكرة، الكل مرتبط ومتضامن ودائرى، والمطالبة بالأسبقية المطلقة للمبادرة يعنى تجاهل موضوعية نسق كامل من الأوعية ، حيث يجرى - فى كلا الاتجاهين - نسق النبات.

ومع ذلك فإن كان هناك "أصالة" معينة فإنها تكمن بالضبط - مهما قد يظهر هذا من تناقض - فى طريقة "إعادة الكشف" عن الأفكار الشائعة ، وفى التكرار "الحتمى" للحدوس والصيغ السابقة ، فأن يكون المرء أصيلا - وقد سبق أن رأينا ذلك (فصل IV، 4) - لا يعنى أن يعثر بأى ثمن على أفكار مستحدثة، وإنما أن يعثر على أفكار معروفة من تلقاء نفسه، من هنا يأتى مصدر القيمة الذاتية - الموضوعية لإعادة بناء "المخططات" و"النماذج" التى قد تتوافق أحيانا مع مجموعة من الاكتشافات السابقة، لكن لا يمكن إنكار ما لهذه "المخططات" وهذه "النماذج" من خاصية "الأصالة"

الجوهرية ، لأنها تعتبر حصيلة لبعض العلاقات الشخصية التي قد تم ربطها بين ناقد وأفكار لها مسارها الخاص، ومحددة بالضبط من خلال تلك العلاقة النقدية الحقيقية والواقعية، وهذه العلاقة هي كذلك "أصيلة" بمعنى "أصلية"، لأنها تنبثق عن مكونات فريدة (Sui Generis) ، وكل حقيقة هي واضحة بنفسها فنأخذها ونتلفظ بها من تلقاء أنفسنا ، لنلاحظ بعد ذلك أن آخرين قد صاغوها وذلك قبلنا بكثير . فهل نتوقف بسبب ذلك على مستوى التجربة الواقعية والحقيقة والوحيدة ، عن أن تكون أصيلة؟ إن ضمان الأصالة المستعارة يكمن في السير الخاص للاستدلال الذي لا يعيد إنتاج أى مخطط موجود من خلال بنيتها الداخلية ، كما تقوم الشخصية النسبية على إعادة تحليل المسألة وإعادة عرضها وإعادة صياغتها في لغة شخصية وفي إعادة تركيب. باختصار في تمثل شخصي للفكرة الأدبية.

إن مجال "الإبداع" هذا (المبهم جدا مع ذلك) لا يسعه أن ينفصل عن تجربة "أسلوبية" معينة ، ومن البديهي أن نقد الأفكار الأدبية ينمى "أسلوب الأفكار" الذي لا حاجة إلى إرجاعه إلى النزعة الكلاسيكية فمحاولة جوليان بندا (Julien Benda) في كتابه عن "أسلوب الأفكار" (1948) (Du style des idées) يلخص موروثا بأكمله وينسقه، ومن الواضح أن هرمونوطيقا الأفكار الأدبية لا تعطى أية أهمية "للكتابات" و"الممارسات" "الشكلية"، فمن الوجهة الهرمونوطيقية فإن الفكرة وأسلوبها متحدان، **الفكرة تنظم إلى الأسلوب**، لكن بما أن فكرتنا أدبية ، فإن الأسلوب الذي يطابقها سوف يكون هو أيضا، بمعنى ما، أسلوبا أدبيا وهو يظل نظريا وموضحا ومبرهنا عليه ومنظما. بيد أن هذا "التنظيم" بالضبط هو الذي يمنحه مجموعة من الخاصيات "الإبداعية" . إن فلوبيير (Flaubert) الذي كان، دون شك، "أسلوبيا" قد فهم قيمة "التوضيح" و"انسجام المجموع". وعليه فإن مقالا من نقد الأفكار الأدبية يقتضى على هذا المستوى أيضا تركيبا أو كلية تقود "من الداخل" سير العرض كله، غير أن ما يهم قبل كل شيء هو تقارب وتراكب "طبقات" الفكرة المفكر فيها والمشكلة باعتبارها في آن واحد كلية وتتابع أجزاء مرتبطة بعضها ببعض، وسيكون إذن أسلوب الأفكار الأدبية بالضرورة

منسجما ووجيزا ومختصر ومنتظما قدر الإمكان، وسيكون مضطرا إلى أن يشدد على
النقط الأساسية وأن يمتلك اتجاهها وهدفا واضحين، وسيكون انشغاله الوحيد بأن يكون
جليا (وليس تعليميا) واضحا (وليس متحذلقا) موجزا (وليس صحفيا) فعالا (وليس
متصنعا)، لأن صفاء الفكرة يقتضى عرضا موضوعيا حادا مثل شفرة معدنية ، ذا
أناقة معتدلة ولا يستبعد الوضوح - لنكرر ذلك - العمق، والعمق لا يستبعد الوضوح،
أما الزخرفة المصطنعة والهذيان والحذقة والاستعارات الظرفية ومقومات "أدبية"
أخرى، فينبغى أن تستبعد تماما ، لأن شفافية الانسجام وسير الفكرة المنتظم
"جميلان" فى حد ذاتهما، إذ للفكرة أيضا "جمالها المنطقى" ، ويكمن سر الأسلوب
الفكرى فى البساطة والإيجاز والدقة وفى مجموع منسق تنسيقا منسجما ودقيقا. فلم
يعد أحد اليوم يؤمن بأناقة الرُكوكو (rococo) الانطباعى والتافه وفاقد الحيوية وتأنقاته
- التى يزداد وهنها وذبذباها - وبـ"سحر" الزخارف الكابية المعتدل.

لنصف أخيرا أن هذه السيرورة الإبداعية تنعكس مباشرة وفى الحال على الكيان
الروحي والوجودى للناقد فى كل اللحظات وعلى جميع المستويات. ويجد هرمنوطيق
الأفكار الأدبية استمراريته الإبداعية فى التطور الداخلى للناقد - المؤول الذى يشارك
فى تجربة جوهرية : أى أنه باتصاله بالنصوص وشرحها وتوتر الأفكار الأدبية القوى
يطور حياته الروحية (الفصل VIII، 1)، ويفنى معارفه ويصبح متفتحا أكثر على الأفكار،
وينمى إمكانيته التحليلية والتأويلية، ويزيد من طاقته الإبداعية النظرية والنسقية. إنه
"يعطى" للنص و"يأخذ" منه، فبإغنائه بدلالاته فإنه يغتنى هو نفسه ، وهى نورة
هرمنوطيقية نمطيا تتطابق مع تحقق ذاتى دائم ، وهذه فى الحقيقة هى نتيجة كل
هرمنوطيق : إبراز طاقة الناقد الإبداعية الذاتيه وتقويتها. إن مؤلفا فى النقد أو فى
الأفكار الذى لا يقدم سوى أخبار وانطباعات بسيطة ولا يقوم على عالم داخلى وعلى
تصور للعالم والحياة وعلى صيغة واقعية للوجود هو- بالمعنى الهرمنوطيقى - مؤلف
"غير موفق" . فكل مقابلة أيديولوجية تعنى "بالنسبة للناقد" إسهاما وجوديا كبيرا
وتجربة عميقة وإعادة اكتشاف للذات وسمه للحياة الروحية الشاملة ، فمن الخطأ، ومن

قلة "الفهم" اعتبار مثل هذه التجارب الشخصية للغاية كمعارف "كُتُبية" (livres) ليس إلا . فبالنسبة لنا قد حقيقى فإن حياة الأفكار الأدبية مشوقة وواقعية مثل أى شكل آخر من الحياة. وفى نظرنا ليست الأفكار الأدبية فى نهاية التحليل، حقائق مجردة ونظرية، وإنما حقائق واقعية وحيوية ووجودية. إننا نتخيل ، نحن بالذات، أنه "قد عظم شأننا" "طوال إعداد هذا المؤلف، وتعلل النفس بالأمل - المبني على تجربة مباشرة وشخصية - على أن جميع النقاد الذين سيتبعون مثل هذا المسلك الروحى سوف يشعرون بنفس الإحساس ونفس الشعور الكامل. هكذا يمكنهم أن يعانقوا - برؤية أوسع وأعمق أبدا - عالم الأفكار والإدراك الشامل للوجود.

www.library4arab.com

المؤلف في سطور:

أدريان مارينو :

ناقد وأكاديمي أدبي روماني معاصر ، صدرت له أعمال بالرومانية، والفرنسية،
والألمانية ، منها :

- مقدمة في النقد الأدبي، ١٩٦٨

- الحديث والحداثة والمعاصرة، ١٩٦٩

- معجم الأفكار الأدبية ، ١٩٧٤

- نقد الأفكار الأدبية ، بالفرنسية، ١٩٧٧

- الحضور الروماني والواقعية الأوروبية، ١٩٧٨

www.library4arab.com

- الأدب الروماني والأدب الغربي، ١٩٨١

- روني إتيامبل والمقارنة المناضلة ، بالفرنسية، ١٩٨٢

- الاتجاهات الجمالية للطليلة الأدبية في القرن العشرين، ١٩٨٤

- المقارنة ونظرية الأدب بالفرنسية ، ١٩٨٨

المترجم فى سطور:

محمد الرامى : (١٩٥٥ / ١٩٩٢)

أصيب خلال خدمته العسكرية بإعاقة جعلته يتفرغ للدراسة.

- حاصل على الإجازة فى الآداب العربية .

- دبلوم الدراسات المعمقة فى الأدب المقارن، ١٩٨٩

- دبلوم الدراسات العليا (الماستر) فى الترجمة، ١٩٩١

ترجماته :

- كارلوس فوينتس ، شرف الرواية ، العلم الثقافى ، ١٩٩٠

- مكسيم غوركى، أسطورة دانكو ، العلم الثقافى ، ١٩٩٠

www.library4arab.com

المراجع فى سطور:

سعيد علوش :

- أستاذ الأدب العام والنقد المقارن بكلية أداب الرباط .
- حاصل على جائزة الملك فيصل فى الأدب المقارن، ١٩٩٩

آخر أعماله :

- اشتغالات الحداد الأدبى، ٢٠٠٥
- الفن التاسع مهارات الحكى المصورة، ٢٠٠٣
- نظرية العماء وعولة الأدب، ٢٠٠٠



يعتبر الكتاب خلاصة تجربة أدريان مارينو النقدية، التي جاءت نتيجة عاملين هما:
حصوله مباشرة لازدهار النظريات والأفكار والناهج.

رد فعل نقدي سلافي على ما اعتبر مركزية غربية.

من ثم ينضم صوت أدريان مارينو - من رومانيا - إلى مجدهى النقد الفرنسي (تودوروف / كريستينا / كونديرا) والناقد الأمريكي (روني ويليك). والذين غادروا أوروبا الشرقية ناقلين تجاربهم المتميزة.

وبذلك يتموضع (نقد الأفكار الأدبية) ضمن هذه الفئة، كمحاولة ممكنة للتقريب والحوار النقدي الأكاديمي، مع معتد النقد العالمي، إذ يسمح البعد العرقي والزمني بمناقشة نظرية، لأن الكلمة الأخيرة لم تقل بعد، مادام التأمل النقدي يظل مفتوحاً على كل الاحتمالات، خاصة وأن الهم الأساسي لكل نقد هو تكوين مفهوم موضوعي، عن مجموع التيارات والتزعات الأدبية الحالية اعتماداً على منهجية قادرة على الإحاطة والتنظيم والفرملة والتوضيح للأفكار الأدبية

لقد كان على أدريان مارينو استيعاب تجربة النظرية لمرور الطوفان في عالمية الأفكار النقدية، مستلحاً في ذلك عقلنة المقارنة، التي كانت حاضرة أساسياً، خصوصاً نقد مركزية غربية، من منظور سلافي.

لا غرابة أن يتموضع كتاب (نقد الأفكار الأدبية) داخل عملية تركيبية مقارنة، بهدف اجتياز أزمة التراكبات النظرية والتطبيقية للأدب، وتخليصه من مركزية الانكفاء على الذات باقتراح قراءة هرمونيكية، اعتماداً على (هرميا إلباد/بول ريكور)، توظيفاً لنوع من التأويل في تحليل الأعمال لإغناء روح الإبداع وتقليص الفجوة المعرفية، اعتماداً على عمل جردى سابق هو (معجم الأفكار الأدبي) و (مقدمة في النقد الأدبي) في جدلية للرموز والعلامات والأفكار...

والمحضر في عمل أدريان مارينو علاقة الفلسفي بالنقدي، تنتهي في مرحلة لاحقة بتقليب المقارنة على كل المقاربات، في كتاب صدر للمؤلف بالفرنسية بعنوان (المقارنة ونظرية الأدب)، كحلل به المسار المفاهيمي للأفكار التي عليها أن تحد تربتها في قطبي (المقارن / النظري) كضمان لقراءة الآداب العالمية، وغير المركزية بانفتاحها على شعيرة العالم، تعزيزاً وقضائاً مع روني إيتاميل في دعوته إلى أدب عام حقاً.